

Université de Montréal

Métafiction et érotisme dans trois romans contemporains :
A Sport and a Pastime de James Salter, *Teorema* de Pier Paolo Pasolini et
Trou de mémoire d'Hubert Aquin

par
Elisa Romano

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A. en littérature comparée

Avril 2011

© Elisa Romano, 2011

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

Métafiction et érotisme dans trois romans contemporains :
A Sport and a Pastime de James Salter, *Teorema* de Pier Paolo Pasolini et
Trou de mémoire d'Hubert Aquin

Présenté par
Elisa Romano

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Amaryll Chanady
Présidente-rapporteur

Eric Savoy
Directeur de recherche

Jacques Cardinal
Membre du jury

RÉSUMÉ

Cette thèse prend son point de départ d'une théorie élaborée par Linda Hutcheon. Elle propose que la métafiction est souvent exploitée à travers quatre genres. L'un deux est l'érotisme. Ainsi, à partir de cette idée, cet ouvrage va examiner plus profondément les liens et les implications entre ce concept de la métafiction, qui sera revu et résumé, et l'érotisme. Les trois romans choisis, *A Sport and a Pastime* de James Salter, *Teorema* de Pier Paolo Pasolini et *Trou de mémoire* de Hubert Aquin, serviront de lieux d'analyse afin de révéler le rapport étroit qu'entretiennent la métafiction et l'érotisme.

Mots-clés: Érotisme, métafiction, James Salter, *A Sport and a Pastime*, Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, sexualité, double, narration

ABSTRACT

This thesis takes as its point of departure a theory elaborated by Linda Hutcheon. She proposes that metafiction is often made use of across four genres. One of these is eroticism. Thus, starting from this point, this work will examine in greater detail the ties and the implications inherent in this concept of metafiction -- which will be reviewed and summarized -- and eroticism. The three selected novels, *A Sport and a Pastime* by James Salter, *Teorema* by Pier Paolo Pasolini and *Trou de mémoire* by Hubert Aquin, will serve as sites of analysis with a view to reveal the intimate connection that is fostered by metafiction and eroticism.

Key words: Eroticism, metafiction, James Salter, *A Sport and a Pastime*, Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, sexuality, double, narration

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
LISTE DES SIGLES.....	vi
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION.....	8
CHAPITRE 1.....	29
CHAPITRE 2.....	59
CHAPITRE 3.....	85
BIBLIOGRAPHIE.....	112

LISTE DES SIGLES

BLO : Blocs erratiques

IMP: Les dernières paroles d'un impie

JOU : Journal (Hubert Aquin)

SP : A Sport and a Pastime

TEO : Teorema

THÉ: Théorème

TM : Trou de mémoire

REMERCIEMENTS

Trois romans, trois langues, qui forment ce que je suis. Plusieurs personnes m'ont aidée lors de mon projet, en me faisant découvrir ces romans et leurs auteurs, en partageant avec moi leur monde littéraire ou en m'encourageant. Je ne les nomme pas, mais je les remercie.

INTRODUCTION

One of the ways in which I establish co-ordinates extensively is by likening aspect with aspect, by the way of metaphor. I do not wish to become a prisoner of the nominal, believing that things are what I name them. On the bed they were not such prisoners.
John Berger (G.)

Selon les conventions littéraires conservatrices, les romans représentent la réalité. Ils s'ancrent dans une illusion référentielle profonde qu'ils tiennent à maintenir pour que le lecteur croie en l'histoire, qu'il la croie vraie. Longtemps, ce sens fut homogène. Le code auquel se réfère le langage, soit les mots, fut accepté, dans toute sa vérité. Le mot représentait un objet ou une abstraction, voilà tout. Cependant, le XX^e siècle a vu cette croyance être démentie. Derrida et les déconstructionnistes ont remis en question la toute-puissance du signe, ce qui a entraîné maints bouleversements dans le monde de la littérature. Puisque le langage, le code que devaient partager auteurs et lecteurs, était maintenant inadéquat et reconnu comme construction, la littérature ne pouvait plus se complaire dans l'idée de réalisme. Il fallait accepter la construction narrative, la dévoiler et l'exploiter, pour éviter de retomber dans l'illusion romanesque longtemps préférée. Ainsi, la littérature est devenue plus consciente d'elle-même et de ses règles. Elle a révélé ses structures internes, ses codes et a ainsi placé le lecteur dans un lieu inconnu, le lieu même de la genèse littéraire. En modifiant ses conventions, la littérature a ainsi amorcé délibérément un processus de défamiliarisation du lecteur.

THÉORIES ET DÉFINITIONS DE LA MÉTAFICTION

La première mention écrite du terme métafiction est faite par William Gass dans *Philosophy and the Form of Fiction*. Il utilise le terme métafiction pour désigner un texte autoréflexif, qui commente dans son texte sa qualité textuelle. En fiction, les romans conscients de leur statut de fiction sont ainsi nommés des ouvrages de métafiction. Pourtant, même si le terme métafiction n'apparaît qu'en 1970, la présence métafictive dans différents romans s'observe bien avant cela. En effet, dans la majorité des essais sur la métafiction ou le rapport autoréflexif de romans, des théoriciens importants comme Scholes ou Christensen retournent très loin dans l'histoire littéraire pour identifier ses premières traces. Par exemple, *Don Quichotte* de Cervantès, souvent considéré comme le premier texte de genre romanesque, possède maintes caractéristiques réservées au texte métafictif. Par exemple, la toute première phrase du roman est :

« Lecteur inoccupé, tu me croiras bien, sans exiger de serment, si je te dis que je voudrais que ce livre, comme enfant de mon intelligence, fût le plus beau, le plus élégant et le plus spirituel qui se pût imaginer; mais, hélas! je n'ai pu contrevenir aux lois de la nature, qui veut que chaque être engendre son semblable. » (Cervantès 5)

Cet incipit dévoile clairement une certaine qualité métafictive du texte puisque l'auteur parle directement au lecteur des prémices de l'écriture de son texte. Des romans comme *Tristram Shandy* de Laurence Sterne font également l'objet d'études plus approfondies par différents théoriciens de la métafiction tels que Christensen. Ici, *Tristram Shandy* devient un roman précurseur de l'autoréflexivité. Cependant, quoique ces récits comportent plusieurs caractéristiques de la métafiction, ce n'est qu'au XX^e siècle que ce désir de montrer le caractère autoréflexif d'un texte sera le mieux développé.

Effectivement, le XX^e siècle foisonne de différentes œuvres fictionnelles, romans, pièces de théâtre, films, qui sont marquées tout particulièrement par ce caractère autoréflexif et qui commentent leur propre forme et ce, chez des auteurs aussi variés que John Barth, Julio Cortázar, Gilbert Sorrentino, José Saramago, Italo Calvino et Flann O'Brien.

Dans tous les textes critiques sur la métafiction, les auteurs se doivent d'énumérer et d'expliquer les différents noms qu'emprunte ce concept. Ces noms sont en effet multiples et ne définissent pas nécessairement tous le même concept. Si la métafiction signifie « a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality » (Waugh 2), les termes surfiction, introverted-novel, métalittérature, antinovel, self-conscious narration, autoréflexivité, narcissistic novel, nouveau roman, métatextualité, mise en abyme, roman expérimental, theoretical fiction sont également utilisés. Pourquoi cette variété lexicale? Souvent, chacun de ces termes tente de préciser ce concept complexe de la métafiction, en clarifiant le rapport entre l'auteur, le récit, la réalité ou le langage et ce caractère conscient et autoréflexif du texte. À la suite de mes lectures, il m'a fallu décider d'un terme à employer. Selon moi, la métafiction (*metafiction*) peut être d'abord francisée et les néologismes à partir de ce mot, aisément conçus (métafictif, métafictivement). Ce sont les termes qui seront ici principalement employés. Effectivement, le mot *metafiction* satisfait la majorité des théoriciens et se révèle être le plus générique, rassemblant les diverses spécifications de chacun des termes énumérés plus tôt. Amaryll Chanady, dans un essai sur, entre autres, le sens lexical du mot métafiction, traite de l'inadéquation partielle de ce terme en français

puisque *fiction* et fiction n'ont pas la même signification¹. Pour ma part, le vocable *fiction* m'interpelle à cause de son évocation de l'invention. Le rapport entre facticité et réalité constitue un des fondements de la métafiction, puisque dès la moindre intervention sur le texte dans le texte, ce dernier, sans nécessairement devenir une ode à l'autoreprésentation, déploie une qualité métafictive, qu'elle soit primordiale ou anecdotique. Littérature, en français, comme en anglais, ne suggère pas ce même rapport créatif.

Cette diversité lexicale indique donc que la métafiction comporte maintes définitions, multiples, parfois divergentes. Malgré tout, une constance s'observe dans tous les textes critiques de la métafiction: la conscience du texte de lui-même. Avant la création de la *métafiction* par William Gass, l'autoreprésentation en littérature avait été préalablement abordée dans divers textes, en Europe, particulièrement en France, comme en Amérique. Par exemple, Lucien Dallenbach, dans *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, s'est également intéressé en partie à ce concept. En effet, en tentant de définir la mise en abyme, l'histoire dans l'histoire, il a offert une description de la théorie de la métafiction. Celle-ci, en tant que grande catégorie de genre littéraire, peut être définie par plusieurs éléments, dont la mise en abyme qui pose assurément un regard sur le texte lui-même, et même sur l'histoire du récit. Par exemple, des livres comme de *Blue Flowers* de Penelope Fitzgerald, où l'intrigue principale repose complètement sur le métarécit ou, plus connu, *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide dans lequel un personnage se consacre

¹ « La métalittérature pose un regard critique et ironique sur les procédés artistiques, le scripteur et les effets virtuels du texte. Si l'on affirme que toute littérature est métafiction puisqu'elle parle de la fiction, c'est-à-dire d'un monde inventé et non pas du monde réel, on ne parle nullement de la métalittérature, dont l'objet est la littérature et non un référent fictif. Malheureusement, la forme française métafiction prête à une telle confusion. » (Chanady 139)

à l'écriture d'un roman, *Les Faux-monnayeurs* (créant ainsi une mise en abîme complexe), se classifient également dans la catégorie, plus vaste, de la métafiction. Dans les années 60, en France, alors qu'un mouvement littéraire, mené par les Sarraute, Beckett et Grillet et favorisé par les Éditions de Minuit, dirigeait la littérature française depuis les années 50, des théoriciens, eux-mêmes auteurs de fiction, s'intéressèrent à ce qui était appelé le nouveau roman. Alain Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, développe un argument sur un nouveau roman, subjectif et à la structure ouverte et offerte. Aussi, le titre *Fabulation and Metafiction* a permis à Robert Scholes, son auteur, de travailler ce concept sous son aspect fabulatoire. Cependant, ce sont des études telles celles entreprises par Linda Hutcheon et Patricia Waugh, qui ont permis de bien cerner les complexités de la métafiction, ses multiples facettes et, finalement, d'en donner une définition plus claire que celles parfois brièvement développées dans certaines théories narratives.

Dans les années 80, Linda Hutcheon, avec son essai *Narcissistic Narrative*, s'est intéressée à ce concept, mais a reconnu qu'il serait réducteur d'élaborer une seule théorie de la métafiction puisque la métafiction « constitutes its own first critical commentary and sets up the theoretical frame of reference » (Hutcheon 6). Ainsi, chaque texte dit métarfictif est régi par ses propres lois. Également, toujours selon Hutcheon, le concept de la métafiction a deux préoccupations majeures: les structures narrative et linguistique et le rôle du lecteur. Ainsi, dans la métafiction, le lecteur n'est plus passif: il doit agir, comprendre et créer le texte et le récit. Elle soulève également un paradoxe intéressant qui est que le texte métarfictif, quoique centré sur lui-même, narcissique, est également orienté vers le lecteur. Sa participation, son interpellation, sont primordiales. Sa

distinction entre l'*overt* et de la *covert* métafiction permet de classer dans la métafiction les romans qui sont autoréflexifs et conscients d'eux-mêmes (*overt*), mais, également, des romans qui sont autoréflexifs, mais non conscients d'eux-mêmes (*covert*). Pour Hutcheon, la métafiction s'établit comme un procédé profondément narcissique et le rapport qu'elle dresse entre le mythe de Narcisse et l'autoréférentialité se révèle plus que pertinent. Patricia Waugh, quant à elle, analyse le concept de la métafiction dans son essai *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Elle s'intéresse à deux aspects principaux de la métafiction, le rapport au jeu et à la parodie, mais aussi le lien entre réalité et fiction, authenticité et mensonge. Pour elle, les romans réalistes, omniprésents au XIX^e siècle, décrivaient une réalité ; ils restaient fidèles au code, et le texte était donc présenté comme vrai. Les romans métaphictifs permettent de détruire cette construction et de se révéler :

« Metafictional deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narrative; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems. » (Waugh 9)

La métafiction, plus répandue au XX^e siècle, fut désapprouvée par plusieurs critiques, parfois non sans raison. En effet, cette façon d'aborder le texte, cela ne peut être nié, rompt avec une certaine littérature : celle des romans réalistes qui offrent au lecteur une histoire chronologique, linéaire, avec des personnages définis auxquels il peut s'identifier, soit la présentation d'une parfaite illusion narrative. Ainsi, avec la métafiction qui détruit ces conventions et se départit du réalisme pour embrasser la réalité (du langage, de la narration, de l'auteur et de son lecteur), plusieurs y ont vu la

mort du roman ou les prémisses de la crise romanesque. À ces critiques, Patricia Waugh répond :

« Could it not be argued instead that metafictional writers, highly conscious of the problems of artistic legitimacy, simply sensed a need for the novel to theorize about itself? Only in this way might the genre establish an identity and validity within a culture apparently hostile to its printed, linear narrative and conventional assumptions about 'plot', 'character', 'authority' and 'representation'. » (Waugh 10)

Effectivement, la métafiction est un genre, pas le seul, qui se questionne sur lui-même et la valeur de cet exercice doit être reconnue. Et, près de trente ans après la formulation de telles craintes, le genre romanesque réaliste continue néanmoins de coexister avec d'autres genres. Cette peur de voir le roman disparaître était non fondée, car les romans demandant une lecture passive de la part du lecteur sont encore bien présents et, sans vouloir désavouer des auteurs comme Calvino ou Aquin, qui voulaient des lectures plus participatives et exigeantes, qui voulaient former le lecteur, cette littérature dite réaliste a encore ses raisons d'exister. De la même façon, la littérature dite expérimentale se devait d'être élaborée pour pouvoir poser un regard critique sur ses propres structures et implications.

Dans les années 90, Raymond Federman, un auteur de romans expérimentaux, a publié un texte critique, lui-même répondant à certains critères de la littérature expérimentale. Ce texte, *Surfiction*, s'intéresse au concept de la métafiction que Federman renomme surfiction, « non pas parce qu'elle imite la réalité, mais parce qu'elle étale au grand jour l'aspect fictif de la réalité. Tout comme les surréalistes appelaient SURREALITÉ l'expérience humaine qui fonctionne au niveau de l'inconscient, j'appelle SURFICTION l'activité créatrice qui relève le côté fictif de la vie. » (Federman 10-11) Ce texte,

quoiqu'intéressant, ne tente pas de définir le concept de la surfiction, mais plutôt de défendre la valeur du roman expérimental et le rôle que le lecteur se doit d'occuper. En 2002, une étude publiée par le Crila, le Centre de recherches inter-langues d'Angers, a publié *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses*. Ce collectif rassemble plusieurs essais qui permettent de bien cerner comment fonctionne la métafiction en Europe et en Amérique et d'en donner une vue d'ensemble une fois son moment de gloire passé et de constater qu'elle n'a pas, contrairement à ce que craignaient ses détracteurs, causé la mort du roman. Quoique la définition de la métafiction ait peu évolué depuis Hutcheon ou Waugh, les auteurs du Crila semblent s'entendre pour intégrer davantage le lecteur dans ce concept. En effet, alors que dans l'introduction il est indiqué que « la métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation sur les systèmes de signification de la culture. » et qu'elle « a notamment pour effet d'orienter le lecteur vers un aspect de l'acte narratif : un indice textuel centre l'attention du lecteur sur le caractère fabriqué de l'illusion référentielle (...) » (CRILA 10-12), Jeanne Devoize, une des auteures, entérine cette position en indiquant que :

« la réflexion métatextuelle surgit lorsque le cadre de l'illusion référentielle étant momentanément brisé, le lecteur est amené à s'arrêter pour s'interroger sur un élément privilégié de la chaîne de communication que constitue le texte littéraire (...). » (CRILA 17)

L'insistance sur le lecteur est omniprésente dans tous les textes de ce collectif et il est vrai que celui-ci joue un rôle plus qu'important dans le texte de genre métafictionnel. C'est au lecteur de distinguer les ruptures de codes ou de narration et d'y percevoir le désir de l'auteur de s'autoreprésenter, d'élaborer une fiction consciente d'elle-même, authentique, qui distancie le lecteur, ne lui faisant pas croire au réalisme du récit, mais qui l'amène à

faire une lecture critique du texte, à s'y investir en analysant les métaphores utilisées et en cernant bien le code référentiel de l'auteur. Ces romans métafictifs «fonctionnent selon leurs propres termes plutôt que de suivre les règles préétablies» (Federman 10). Le lecteur doit à chacune de ses lectures pénétrer le texte et déchiffrer les codes de l'auteur et du récit.

Néanmoins, malgré toutes ces conversations sur le rapport autoréflexif du texte métafictif, il ne faut pas considérer que la seule inquiétude d'un roman dit métafictif est la métafiction. Parfois, cet aspect est crucial, comme dans les romans de Gilbert Sorrentino, notamment dans *Imaginative Qualities of Actual Things*, où les bases du roman et du récit sont manifestement métafictives. Cependant, un texte comportant plusieurs qualités métafictives non *coïncidentielles* peut traiter celles-ci de façon anecdotique. Plusieurs romans sont métafictifs, mais le caractère autoréflexif n'est pas le sujet principal du texte, ce n'est pas sa seule considération: elle n'en est qu'une parmi plusieurs et le désir du récit reste toujours aussi fort.

Ainsi, les multiples tentatives de cimenter le concept de la métafiction permirent de bien cerner les marques et les signes retrouvés dans divers récits qui font de ceux-ci des textes métafictifs. Une seule de ces caractéristiques permet d'attirer l'attention du lecteur sur le trait autoreprésentatif ou conscient de lui-même du texte. À la suite de la lecture de plusieurs textes théoriques sur la métafiction et de maints récits métafictifs, il est facile de constater que quelques marques d'autoreprésentation ou d'autoréflexion se répètent et deviennent ainsi les signes de la métafiction.

Tout d'abord, un premier signe peut se trouver dans le transfert de l'auteur dans le texte. En effet, l'auteur, conscient d'être en train d'écrire, se positionne dans le texte, en s'adressant au lecteur ou en expliquant ses choix. Par exemple, dans *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, l'auteur est dans le texte, il écrit et critique son écriture. Les genres sont mélangés, deviennent hybrides et forment un tout qui échappent à la simple catégorisation. L'autorité de l'auteur est présente et non dissimulée, comme elle l'est dans les textes réalistes, présentés comme s'étant écrits d'eux-mêmes.

Aussi, une autre caractéristique du texte dit métafictionnel est son rapport à la réalité. Le texte métafictionnel fait plus que révéler sa facticité, il veut généralement la communiquer clairement et en discuter dans le récit même. Il ne veut plus cloîtrer les lecteurs dans l'illusion romanesque. L'auteur présente son texte comme texte: la création d'un récit généralement faux. Lorsque l'auteur attire l'attention sur les procédés narratifs du texte, celui-ci obtient une particularité métafictionnelle. Cela peut être fait par la mention directe de la fausseté du récit, mais également, des textes, tels ceux *uchroniques*, font cela en modifiant l'histoire pour satisfaire des exigences narratives fixées par l'auteur qui fait ainsi fi des archives. Par exemple, *The Plot Against America* de Philip Roth montre Charles Lindbergh devenant président des États-Unis. Ce récit, en trompant l'histoire, peut être considéré comme métafictionnel puisqu'il dénature la réalité et ainsi se joue de ce réalisme qui fut si longtemps accolé aux romans. Cette fiction s'installe dans l'hypothétique, dans la spéculation de ce qui aurait pu être. C'est une métafiction ici plus habile et subtile. Toutefois, lorsque l'auteur lui-même accorde une place dans son récit à la fausseté de celui-ci, en mentionnant par exemple que le personnage n'existe pas ou

que le récit est faux, la métafiction devient manifeste et l'inauthenticité du récit, doublement indice de conscience de soi et d'autoreprésentation.

De plus, il est évident que le langage peut également être indice de métafiction. D'abord, il est un code, comme la narration, et lorsque celui-ci est reconnu dans son caractère arbitraire, il peut devenir un véhicule métaphictif. Comme l'indique Hutcheon, « language can both convey and conceal meaning » (Hutcheon 34). Brièvement, le langage permet de représenter la réalité. Cette représentation est imparfaite: elle n'est pas authentique. Le langage, selon la théorie déconstructionniste, pourrait toujours être légèrement métaphictif. Tout ce qui fut dit ou sera dit est inexact et les mots utilisés peuvent être surcodés intentionnellement par l'auteur ou non : « I would define literature (art, music) as the maximalization of semantic incommensurability in respect of the formal means of expression. Here an object, the description of whose formal components can be finite, demands and produces infinite response » (Steiner 83). Ainsi, les mots, qu'on croie en l'immutabilité de leur sens ou bien en leur pluralité de sens, entraînent des réponses et des lectures infinies, ce que la métafiction accepte et veut dévoiler. Néanmoins, d'autres indices, comme la répétition, le récit et les sens des mots utilisés, deviennent des traces qui renvoient à l'autoréférencialité du texte ou à sa conscience de lui-même. De façon plus concrète et manifeste, la construction du langage peut également devenir un élément de jeu qui permet à l'auteur de fuir la rigueur du code. Comme Federman le propose, dans des livres de surfiction (selon sa terminologie), « la syntaxe est pulvérisée » (Federman 61).

Ensuite, un autre trait de la métafiction qui s'observe dans les romans est l'intertextualité. Même s'il est vrai que l'intertextualité est « a characteristic piece of current jargon which signals the obvious truth that, in Western literature, most serious writing incorporates, cites, denies, refers to previous writing » (Steiner 85), celle-ci, lorsqu'elle est intensifiée, lorsqu'elle dépasse la simple allusion, mais qu'elle constitue un véritable jeu intertextuel, devient alors indicatrice de métafiction. En effet, lorsqu'un texte mélange les genres, lorsqu'il fait plusieurs mentions à d'autres textes, lorsqu'il critique son propre texte, il développe généralement une composante métaphictive.

Une autre caractéristique des textes métaphictifs, beaucoup moins importante et régulière, soit plus anecdotique, est la typographie ou le graphisme. D'un point de vue visuel, cela s'observe de différentes façons. Par exemple, Federman dans *Surfiction* s'intéresse particulièrement à la typographie et à la disposition du texte sur la page. L'écrivain peut remplir l'espace qui lui est offert comme il le veut, l'utiliser pour ajouter des dessins qui soient liés ou non au récit ou le laisser vide. Ainsi, l'emploi d'images, de symboles, de majuscules, de polices différentes, est une marque de la conscience autoreprésentative du texte puisque les codes sont ici exacerbés pour montrer que ceux-ci sont invention, fixe mais changeante. Ici, *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski est un exemple idéal d'un récit qui joue avec la forme, mais également avec le sens de la narration. Ce roman, par ses maintes références présentées en notes de bas de page, par ses jeux sur la typographie et par le positionnement du texte, s'inscrit dans cette lignée de la métafiction qui utilise l'intertextualité et le graphisme pour développer l'autoréflexivité du texte.

Pour récapituler, les quatre éléments métafictifs principaux sont, généralement, le rapport à la réalité (par extension la fiction), la présence de l'auteur, l'intertextualité et le langage. Ce sont ces signes de métafiction qui seront utilisés dans cette thèse pour révéler le caractère métafictif des romans choisis.

PRÉCISION DU SUJET

C'est à la lecture de l'essai de Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative, the Fictionnal Paradox*, que mon sujet d'étude s'est précisé. Dans son texte, Hutcheon a effectué un travail colossal en répertoriant et analysant les diverses théories de la métafiction et elle a réussi ainsi à définir plus adéquatement ce concept souvent considéré vague et trop englobant. Ainsi, dans *Narcissistic Narrative*, Hutcheon propose quatre modèles, quatre structures narratives, qui sont les plus couramment visibles ou rencontrés dans les textes métafictifs: « At the diegetic level there appear to be certain models favoured by metafictionists as internalized structuring devices which in themselves point to the self-referentiality of the text » (Hutcheon 71). Il y a le récit policier, la fantaisie, le jeu et, finalement, l'érotisme. Hutcheon développe ainsi dans quelques paragraphes un bref aperçu de ces formes et de leur implication, lorsqu'utilisées parallèlement avec des motifs métafictifs. Cette thèse aura donc pour objectif de comprendre et d'analyser plus profondément les liens entre l'érotisme et la métafiction, un rapport qui existe et qui fut brièvement mentionné, mais pas suffisamment développé, par Linda Hutcheon. Ainsi, en me basant sur la thèse de Linda Hutcheon, je m'intéresserai au texte comme corps, mais surtout à l'étroite collaboration entre métafiction et érotisme.

Linda Hutcheon a brillamment annoncé le lien entre la métafiction et l'érotisme, mais outre une brève mention, elle n'a pu, dans son étude, accorder toute la place à ce rapport plus qu'intéressant et présent dans maints romans. Que ce soit dans John Barth, dans *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles, les rapports ou les désirs sexuels sont souvent existants et décrits lorsque des structures autoréférentielles sont présentes. Cependant, dans *Narcissistic Narrative*, Hutcheon n'accorde à la forme érotique qu'une brève analyse :

« Although less frequently used to specifically metafictional ends, the erotic or sexual metaphor is also found occasionally as an actualized structure in narcissistic texts. Reading becomes, like the fiction-making that is the author's, an act of possession, of control, as in *The French Lieutenant's Woman*. In *Lolita*, Humbert Humbert learns at last that he can only possess Lolita, only make her live, imaginatively, in a diegetic erotic version shared with the reader.

That very special kind of relationship between reader and writer could be considered erotic by nature (...) As Robert Scholes has remarked, sex itself is here "the door that connects fictional form and mythic idea" (...) That the erotic forms the metafictional underpinnings of this novel is what guides the reader through the labyrinthic print of the text. But all novels are erotic in another way – they seek to lure, tantalize, seduce the reader into a world other than his own. Only by forcing the act of reading to become one of imaginative possession, analogous in degree of involvement and active participation to the sexual act, can literature bring itself to life. This is the point that metafiction of this mode brings to the reader's attention. » (Hutcheon 85-86)

Ce passage sera donc le point de départ afin d'approfondir un lien, déjà annoncé par Hutcheon, mais dont il faut analyser les différentes particularités. Le texte comme représentation du corps du texte, le lien entre les personnages, les relations et les désirs sexuels décrits dans le texte sont tous des éléments, qui, une fois liés à des procédés

métafictifs, permettent de mieux comprendre l'étroite relation entre la métafiction et l'érotisme.

Ainsi, qu'entend-on par érotisme? Bien sûr, les fantasmes et les désirs, même s'ils ne sont pas réalisés dans l'acte sexuel, ou plus largement :

« en tous ces domaines constitutifs de l'être même de l'homme, l'érotisme traite et met en scène sous des formes et avatars multiples, ces objets irrécusables que sont le corps, perçus comme réalité unitaire et globale, les organes, envisagés dans leurs limites, fonctions et rôles distinctifs, la libido, énergie sexuelle irriguant la totalité du champ humain, et le désir, figurant, selon un consensus quasi universel, le ressort essentiel des activités humaines. » (Dadoun 7)

Ainsi, l'érotisme touche au corps de l'homme, son côté matériel, mais également au désir, qui, lui, est immatériel, dans le rêve et l'idée. Pour Bataille, il y a trois sortes d'érotisme, ceux des corps, des cœurs et du sacré, qui mènent à la mise à nu et à l'identité. L'érotisme est autant dans l'amour ou dans le sexe que dans l'amour spirituel. Néanmoins, si l'on veut distinguer érotisme de pornographie, cette dernière exige la complétion, alors que dans l'érotisme, le désir est plus fort que l'acte. Et c'est ici, dans le désir, que se situent l'intérêt et la logique de lier la sexualité au genre érotique.

LES ROMANS À L'ÉTUDE

Les trois romans analysés dans cette thèse sont bien sûr à la fois différents et semblables. Évidemment, ils comportant tous des éléments qui permettent de les catégoriser comme textes métafictionnels. Cependant, cette *métafictionnalité* n'est pas nécessairement la priorité du texte. De plus, de façon peut-être inégale et distincte, chacun de ces romans

introduit le corps, comme lieu de sexualité, de désir et de narration, dans leur récit. Aussi, ces trois romans ont une autre particularité commune qui n'est pas anodine. En effet, les années de publication des romans sont assez similaires. Ils ont tous été rédigés dans les années 60, avant d'être finalement publiés entre 1967 et 1969. Comme Federman l'indique dans *Surfiction*, la période de l'après-guerre, en littérature, semble dominer par une angoisse: « Fondée sur le doute, perpétuée dans le doute, la fiction écrite dans les années soixante et soixante-dix, non seulement doutait d'elle-même, mais aussi des conditions historiques et culturelles dans lesquelles elles étaient élaborées » (Federman 160). Ainsi, tout était remis en doute: le langage, son système référentiel, la réalité « dans un monde où l'élément référentiel était dénoncé comme une image électronique mystificatrice, la vieille question de la vérité historique (et littéraire) aussi bien que la question de la stabilité du réel n'étaient plus valides » (Federman 160). Donc, dans cette période de questionnement, quelque chose se passe qui permet au texte de s'affranchir de ses règles et d'expérimenter. Loin de vouloir faire de cette thèse un projet historico-sociologique, cette émergence dans les années soixante des textes métafictifs et empreints d'un certain érotisme doit faire brièvement l'objet d'un postulat. Il est vrai, comme il le fut dit précédemment, que la métafiction n'est pas propre à l'ère postmoderne et que des auteurs aussi lointains que Cervantès ont utilisé une de ses formes pour élaborer une certaine réflexion sur la narration et le rapport au lecteur. De plus, l'érotisme et la sexualité ont toujours été objets littéraires: « Qu'il m'embrasse à pleine bouche ! - Car tes caresses sont meilleures que du vin – meilleures que la senteur de tes parfums ». Si la Bible, dans le Cantique des cantiques, a osé formuler des paroles empreintes d'érotisme, sans les justifications de conception et de reproduction, c'est que le rapport au corps a toujours été un objet de la littérature. Pourtant, même s'il est aisé de

reconnaître qu'autoréférencialité et érotisme sont des parties fondamentales des textes fictifs depuis toujours, dans les années 60 s'observe un courant littéraire propre qui, bien que coexistant avec d'autres, est assez majeur pour être clairement influencé par la société contemporaine. Ainsi, si l'époque postmoderne coïncide avec l'expérimentation en littérature, il est également vrai que l'érotisme change et gagne en importance. Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité* explique comment le monde moderne, particulièrement la société bourgeoise, est légiféré dans sa sexualité et la jouissance de celle-ci. Des événements comme mai 68, en France, sont aussi des preuves que le rapport au sexe change: plus de liberté, moins d'entraves sont revendiquées. Le corps doit être accepté, dans ses plaisirs et ses réalités.

Le premier roman étudié s'intitule *A Sport and a Pastime* de James Salter. Ce roman américain fut publié en 1967. Il fut rédigé pendant les années 60, période durant laquelle James Salter voyagea et habita en France, lieu où se déroule le récit. Ce dernier raconte l'histoire d'un narrateur, sans nom, qui voyage en France, dans une petite ville. Il lit, écrit, voyage et passe quelques soirées à boire, manger et danser avec des amis. Lors d'une de ces soirées, il rencontre Phillip Dean, le héros du roman, un jeune homme que le narrateur admire. Dean, un jeune Américain qui voyage alors en France, vivant sur l'argent que lui verse son père, et qui rencontre Anne-Marie, une jeune Française, lors d'un souper avec le narrateur. C'est dans leur histoire, profondément sexuelle, que le narrateur se perd; il tente de raconter les aléas des rencontres amoureuses entre Dean et Anne-Marie, les conversations entretenues et les gestes posés desquels il n'a jamais été témoin. Le narrateur est-il en train d'inventer une histoire? Serait-il Dean? Ces questions que le lecteur se pose ne sont pas dues à des défauts de narration. Salter veut créer

plusieurs cadres narratifs où nombre de récits s'entrecroisent, mais surtout où la réalité et la fiction s'entremêlent et se questionnent. *A Sport and a Pastime* est un excellent roman, pourtant largement méconnu. Il n'a pas fait l'objet de beaucoup d'études et de critiques. Cependant, son récit, par ses qualités autoreprésentatives et de conscience de soi ainsi que par sa forte nature érotique, en fait un objet d'études idéal.

Le deuxième roman choisi est *Teorema* de Pier Paolo Pasolini. Ce roman italien fut d'abord une pièce de théâtre avant d'être simultanément un roman et un film. Quoique le film sera parfois introduit dans cette thèse, surtout puisque maintes études ont porté sur le film *Teorema*, cette thèse s'attarda plus précisément au roman. La construction narrative entre ces deux genres, cinéma et roman, est assez similaire. Le roman débute avec la donation par le propriétaire de l'usine, le père, de l'usine à ses ouvriers. Mais, l'élément déclencheur du récit est l'arrivée dans une famille bourgeoise d'un hôte, un jeune éphèbe, qui transforme la vie des membres de la famille et qui se lie à eux, du père à la fille, sexuellement. *Teorema* dévie par moments de son genre romanesque pour embrasser la poésie: de nombreux poèmes, semblant être écrits par les personnages ou directement adressés à eux, sont placés en annexe ou entrecoupent des parties du récit. Ce mélange de genres permet à l'auteur d'intégrer différents degrés de narration et de récits. De plus, il est important de spécifier que le roman est divisé en deux grandes parties: la visite de l'hôte, période pendant laquelle les membres de la famille et la bonne sont attirés puis possédés par le visiteur et après la visite de l'hôte, période plus brutale, un réveil des membres de la famille qui quittent leur position pour devenir autre chose, d'un artiste à une sainte. Ainsi, les éléments érotiques sont entièrement situés dans la première partie et cette dernière sera celle principalement analysée.

Le troisième roman choisi est *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin. Ce roman québécois, publié en 1968, diffère des deux autres romans. D'abord, ses éléments métafictifs sont parfois plus prononcés, étant donné que le récit recourt à différents degrés de narration pour lier des récits passés et présents. Ainsi, de vieux journaux, des lettres et même des annotations de l'éditeur (un personnage) sont compris dans le roman. De plus, alors que dans les deux autres romans, l'érotisme était plus doux; dans *Trou de mémoire*, il est question de viol. La sexualité dans le récit est ici violente, loin des tendresses et simples désirs abordés dans *A Sport and a Pastime*, néanmoins, le rapport au corps est tout aussi important.

MÉTAFICTION ET ÉROTISME

Donc, ces trois romans, leurs structures narratives, leurs éléments métafictifs ainsi que tout ce qui a trait à l'érotisme et aux rapports sexuels entretenus, seront étudiés afin de lever le voile sur le rapport, déjà établi par Linda Hutcheon, entre la métafiction et l'érotisme. D'abord, la sexualité telle que définie par Foucault dans *La volonté de savoir* permet d'établir un lien entre la métafiction et l'érotisme en littérature. Chez Foucault, il y a sexe et sexualité. Cette dernière est présentée comme un dispositif plus politique pour la société, alors que le sexe est l'« élément le plus spéculatif, le plus idéal, le plus intérieur » (Foucault 205), qui traite donc du corps et des désirs. Il écrit :

« C'est par le sexe en effet, point imaginaire fixé par le dispositif de sexualité, que chacun doit passer pour avoir accès à sa propre intelligibilité (puisque'il est à la fois l'élément caché et le principe producteur de sens), à la totalité de son corps (puisque'il en est une partie réelle et menacée et qu'il en constitue symboliquement le tout), à son identité (puisque'il joint à la force d'une pulsion la singularité d'une histoire). » (Foucault 205-206)

Ici, deux éléments sont particulièrement porteurs de sens. Le sexe est dans les désirs et dans le corps. Il est à la fois dans l'imaginaire et dans la réalité. Finalement, il est un secret que l'homme veut dévoiler, découvrir, posséder :

« Le sexe, cette instance qui nous paraît nous dominer et ce secret qui nous semble sous-jacent à tout ce que nous sommes, ce point qui nous fascine par le pouvoir qu'il manifeste et par le sens qu'il cache, auquel nous demandons de révéler ce que nous sommes et de nous libérer ce qui nous définit (...). »
(Foucault 205)

Ainsi, le sexe est présenté comme un secret et il l'est toujours, malgré les sociétés modernes qui en ont fait un objet d'études scientifique, qui l'ont amené vers la connaissance et le pouvoir de la sexualité. Le sexe libère et emprisonne, c'est par lui que l'identité passe. Il est une énigme que l'homme veut résoudre.

La métafiction, quant à elle, passe par le même désir de résolution, de révélation. La métafiction catalyse la même énergie, le même désir de connaissance de ce secret qu'est la narration, qu'est la création de récit. Les romans usent de diverses techniques pour exploiter et exacerber cette intime relation, mais le corps est toujours au centre de ce travail axé sur le double, le rêve, la parabole. Il est le lieu du secret que veut révéler l'homme. Le texte métafictif, en jouant avec ce désir de révélation du corps, double sa propre représentation et effectue ainsi une véritable mise en abyme de sa structure et de ses intentions, soit révéler ses secrets et jouer avec les implications de son propre mécanisme référentiel. L'auteur offre au lecteur curieux, qui joue alors le rôle d'un voyeur, les structures internes de son œuvre. Et ainsi, dans la curiosité du lecteur et de l'homme de résoudre les secrets du roman et du sexe, ces deux derniers éléments s'entrecroisent dans un même élan ou impulsion : « Desire necessarily becomes textual

by way of specifically narrative impulse, since desire is metonymy, a forward drive in the signifying chain, an insistence of meaning toward the occulted objects of desire » (Brooks 105). Ainsi, métafiction et érotisme se mêlent adroitement dans une quête d'illumination : illuminer le sexe et le texte. Leurs corps seront toujours objets de désir.

CHAPITRE 1 : A SPORT AND A PASTIME

Le travail effectué par James Salter dans *A Sport and a Pastime* s'inscrit dans le questionnement narratif de la postmodernité, de la métafiction et de la métalittérature. L'américanité de l'auteur et le lieu français du récit constituent une bonne base pour fondre ensemble les théories de la narration de ces deux pays. Bien que Salter ne fasse pas de ses romans une œuvre axée sur l'innovation narrative, il va sans dire que *A Sport and a Pastime* se particularise par une narration complexifiée. En effet, puisque le récit se développe en introduisant un autre récit, dont le caractère narratif est à maintes reprises reconnu, *A Sport and a Pastime* vient recouper certains critères de la métafiction qui, lorsque liés à l'érotisme omniprésent du roman, révèlent les liens profonds entre ces deux concepts.

A Sport and a Pastime raconte l'histoire d'un Américain, le narrateur, qui visite et habite la France pendant une longue période. Cet homme, dont le lecteur ignore pratiquement tout, laisse rapidement sa place dans le récit à un autre Américain, Dean Phillip, plus jeune et plus beau, qui découvrira la France à travers le corps d'une femme, Anne-Marie. C'est leur histoire d'amour, plus pornographique que sentimentale, que nous décrit le narrateur qui crée son récit au fur et à mesure que Dean la lui raconte. Cependant, les nombreuses ellipses, les éléments manquants, sont ajoutés par le narrateur qui mélange alors réalité et fiction, faits et fantasmes et crée pour le lecteur un récit où les rencontres des corps de Dean et Anne-Marie dirigent les récits et les rêves.

Comme le soulève William Dowie, dans son étude critique de l'œuvre de Salter, deux interprétations principales viennent caractériser ce roman. La première, que je veux ici rejeter, est que le narrateur principal est Dean. Ainsi, ce narrateur raconterait sa propre histoire dans l'histoire de Dean, justifiant ainsi la présence de passages décrivant des moments intimes entre Dean et Anne-Marie. La deuxième interprétation, celle que je trouve la plus juste et la plus fidèle à la voix et à la narration présentes dans *A Sport and a Pastime*, est celle qui comprend le narrateur comme un personnage en lui-même, et ce même si Dean et le narrateur partagent beaucoup de points communs. Par conséquent, la narration de l'histoire de Dean, par un narrateur, devient une narration dans une narration, et la présence de moments érotiques dont le narrateur n'a pu être témoin s'explique par une conscience d'une chimère narrative. Cette dernière vient mettre en place ce qui sera mon sujet d'étude, soit la particularité métalittéraire ou métafictionnelle qui réfléchit le travail et la réalité narrative du roman *A Sport and a Pastime*.

Ainsi, la question n'est pas de savoir si le texte de Salter est consciemment métalittéraire, mais plutôt de comprendre comment ce concept se glisse dans le roman de Salter, et surtout, comment *A Sport and a Pastime* vient définir la réalité métafictionnelle. Ce dernier contient en effet plusieurs particularités qui permettent de le caractériser comme un roman métafictionnel. Tout d'abord, en acceptant la deuxième interprétation du roman, soit que le narrateur raconte l'histoire de Dean, qui n'est pas lui-même le narrateur, une première spécificité peut être observée. En effet, un narrateur qui raconte une histoire, c'est-à-dire qui met en scène un récit dans un récit, crée un ensemble qui correspond à une réalité métafictionnelle. Toute la valeur de la métafiction telle que pratiquée par Salter s'instaure lorsque la réalité du récit est à maintes reprises

questionnée. Effectivement, comme le propose la majorité des penseurs de la métafiction, cette dernière soulève souvent la question de la vérité et de la fiabilité du récit. En effet, alors que la littérature prépostmoderne voulait conserver l'illusion de la narration, la littérature postmoderne vient justement rompre avec cette transcendance de la narration et révéler sa facticité. Cependant, même si la narration, par divers procédés, est reconnue comme telle, « the value of fiction does not depend on its truth » (Christensen 75). Ainsi, même si *A Sport and a Pastime* annonce la facticité du récit de Dean, la narration n'en est pas moins valide. Ceci est réitéré par Linda Hutcheon : « As many metafiction writers have assured their readers, fictional creations are as real, as valid, as truthful, as the empirical objects of our physical world » (Hutcheon 42). Reconnaître la narration et son artificialité n'enlève rien à sa valeur de la narration et la fiction demeure. Dans le roman de Salter, à plusieurs reprises, la facticité des récits dont le narrateur nous fait part est mentionnée. Dès les premières pages, le narrateur renie la position géographique de son histoire, refusant de la situer irrévocablement et réellement.

« None of this is true. I've said Autun, but it could easily have been Auxerre. I'm sure you'll come to realize that. I am only putting down details which entered me, fragments that were able to part my flesh. It's a story of things that never existed although even the faintest doubt of that, the smallest possibility, plunges everything into darkness. » (SP 17)

Dans ce passage, le narrateur indique que son récit n'est pas ancré dans la réalité, qu'il est mouvant, narré. Et déjà, le récit est étroitement lié au corps. Ces fragments qui quittent le corps du narrateur sont très vraisemblablement ses propres désirs érotiques qu'il *fictionnalise* dans la relation entre Dean et Anne-Marie. De plus, la dernière phrase évoque vraisemblablement les implications de la métafiction. Alors que le narrateur

reconnaît qu'il raconte une «story of things that never existed», il semble malgré tout rappelé que si le lecteur doute de la facticité du récit, tout retourne vers la noirceur. De plus, cela ancre le récit dans l'érotisme, dans le désir du non-accompli, dans la possibilité et la spéculation, mais non dans une complétion de la réalité. Celle-ci n'est point partagée. Penser le récit comme biographique, comme vraisemblable, détruit son caractère premier et sa véritable nature, qui, elle, accepte une part d'inauthenticité dans le récit et veut justement la faire reconnaître. Ainsi, l'artificialité du récit est partie intégrante de *A Sport and a Pastime* qui accepte son caractère métafictif. Sohier, dans un colloque présenté au CRILA, souligne que c'est la «logique de la métatextualité qui pousse le texte à se dire texte et à exhiber les traces, masques et manques de son historicité textuelle, de son intertextualité » (CRILA 41). Cette remarque exprime ce qu'offre le roman de Salter. En effet, c'est davantage dans les traces narratives que la métafiction s'effectue. Contrairement à d'autres romans généralement associés à la métafiction, Salter n'en fait pas l'aspect central de son récit. C'est dans les réminiscences de la facticité et de la réalité du procédé narratif que Salter inscrit son roman dans une autoréflexivité. Ainsi, même au tout début du récit, le narrateur révèle au lecteur sa propension à imaginer des histoires et de ce fait, rapporte, par exemple, l'histoire d'une jeune femme qu'il croise dans le train : « I try to imagine where she works – a pâtisserie, I decide ». À mesure qu'il décrit la jeune femme, qu'il fournit des informations à son sujet, la jeune fille est objet de fiction. Tous les gens qu'il rencontre sont soumis à sa narration. Même si cela est en une phrase seulement, le narrateur introduit toujours ces personnages dans une métanarration. Le narrateur, sans cacher le côté imaginaire lié à la fabrication de récit, montre aux lecteurs le véritable procédé narratif : l'invention, la fiction.

Également, dès ses premières pages, *A Sport and a Pastime* suggère une certaine simulation : « I fall asleep. The beautiful stone of walls and farms is passing unseen. The pattern of fields is passing, some pale as bread, others sea-dark. (...) My eyes open » (SP 5). Alors que le narrateur est endormi, il continue à nous décrire ce qui l'entoure. Ce que fait Salter, ici, est de dévoiler la réalité narrative : le récit peut raconter ce que les personnages n'ont pas expérimenté. Le présent peut être multiple, comme la vérité. Dans plusieurs récits, c'est un narrateur omniscient qui raconte une histoire et livre aux lecteurs les émotions et les pensées des personnages. Le narrateur de *A Sport and a Pastime* est en quelque sorte lui aussi omniscient, mais, la grande singularité est qu'il reconnaît l'inauthenticité de sa propre narration. Il n'est pas Dieu, il ne peut tout savoir, il doit utiliser son imagination pour raconter et surtout pour créer ce qui viendra intriquer des souvenirs, des impressions, des émotions qui ont véritablement été ressenties, des gens rencontrés et des expériences vécues. Le narrateur réitérera cette même idée par l'entremise de sa narration de l'histoire de Phillip ou Dean, narration à laquelle il reconnaît une part importante de rêve, d'invention et de fiction. Donc, le *my eyes open* vient finalement faire rechuter la réalité des paysages décrits.

De plus, avant même que le métarécit ait lieu, le narrateur en fait l'annonciation. Ce qui semblait une brève allusion à une possibilité, à un élan d'imagination, se révèle être le résumé du métarécit du roman :

« I imagine him to a journey to the south of France in the spring. I'm not certain who's with him. I know he isn't alone. They are traveling cheaply, with that touch of indolence and occasional luxury that comes only from having resources. (...) They wander through the cities. They vanish into hotel rooms- one cannot

follow them. There are long silences with things I ache to know... » (SP 46)

En effet, cette évocation rappelle deux récits : celui, très concis, du voyage que le narrateur et Dean ont fait sur les routes de France, mais surtout, celui relaté et imaginé par le narrateur d'un voyage similaire, cette fois partagé par Anne-Marie et Dean. Ainsi, avant même d'évoquer la possibilité qu'Anne-Marie et Dean aient véritablement fait un tel voyage, le narrateur révèle son désir de créer un récit, d'écrire des dialogues, de relater des expériences sexuelles et d'inventer ce qui se passe dans ces chambres, lieux d'une intimité violée au profit du récit et de sa complétude. Et cette spéculation est physique pour le narrateur : son corps souffre de ne pas savoir.

A Sport and a Pastime, comme de nombreux textes identifiés comme romans postmodernes, s'inscrit dans une temporalité nébuleuse. Bien que Salter conserve une structure chronologique et qu'il ne soumette pas son récit à une fantaisie ou à une invraisemblance temporelle, il inscrit sa narration dans une dimension propre au monde du rêve, et de la mémoire. Effectivement, outre les diverses traces métafictionnelles parsemées dans le récit, l'ensemble de ce dernier est métafictionnel, dans le sens qu'il présente vraisemblablement une métafiction du rêve. Le fonctionnement de ce dernier, sa structure ainsi que ces implications sont révélés au cours du récit ; le narrateur s'enfonce dans ces rêves et reconnaît que ceux-ci, à la fois, l'emprisonnent et l'affranchissent. Il y dévoile des désirs et les vit par le rêve, mais ceux-ci ne demeurent que cela : inatteignables. C'est par ses rêves que le narrateur dévoile un récit, qui est manifestement issu du monde du rêve, mais aussi de la réalité. Cette métafiction du rêve s'ouvre alors sur une métafiction du travail de l'auteur qui ne peut que s'inspirer de ce

qu'il a vécu, de ce qu'on lui a raconté, mais aussi de son inconscient et de son imagination. Ainsi, l'omniprésence du rêve n'est pas anodine chez Salter. Pour bien comprendre ceci, il faut d'abord souligner la structure initiale de *A Sport and a Pastime*.

Le texte *A Sport and a Pastime* se construit vraisemblablement en trois temps qui se superposent et s'entrelacent tout au long de la narration. Le premier est celui de l'acte de narration de Salter comme auteur. Salter peut être confondu avec le narrateur, comme, selon certains lecteurs, le narrateur peut être confondu avec Dean. Il est vrai que l'auteur de *A Sport and a Pastime* a passé quelque temps en France à la suite de la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, il faut reconnaître que Salter utilise probablement ces souvenirs pour raconter un nouveau récit. Comme le propose Albert Mordell dans *The Erotic Motive in Literature* :

« The author may say that book does not represent his own life. It does however, in that it shows his reaction to seeing life of this kind lived by others (...). The life described has been lived by some of his friends or relatives (...). An author may again purposely conceal himself, but the key once discovered reveals him (...). » (Mordell 47-48)

Bien que l'auteur ait à sa portée l'imagination, les traces de ce qu'il connaît et de ce qu'il est peuvent généralement être découvertes entre les lignes de ses récits. D'où l'habitude courante de fondre l'auteur et sa vie aux personnages et aux histoires qu'il raconte. L'auteur est nécessaire au texte, idée que même Barthes accepte².

² « Le texte est un objet fétiche et ce fétiche me désire. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc. ; et perdu au milieu du texte (non pas derrière lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. Comme institution, l'auteur est mort (...) : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (...) » (Barthes 101).

« Certains things I remember exactly as they were. They are merely discoloured a bit by time, like coins in the pocket of a forgotten suit. Most of the details, though, have long since been transformed or rearranged to bring others of them forward. Some, in fact, are obviously counterfeit; they are no less important. One alters the past to form the future. But there is a real significance to the pattern which finally appears, which resists all further change. In fact, there is a danger that if I continue to try, the whole concert of events will begin to fall apart in my hands like old newspaper, I can't bear thinking of that. The myriad past, it enters us and disappears. Except that within it, somewhere, like diamonds, exist the fragments that refused to be consumed. Sifting through, if one dares, and collecting them, one discovers the true design. » (SP 53)

Dans cet extrait, le narrateur a probablement une réflexion similaire à Salter. Les traces du passé viennent participer à toutes narrations. Mais, ces traces ne permettent jamais de rétablir l'histoire exacte, la réalité, car lorsqu'utilisées comme des morceaux épars, elles ne sont que de petites brèches du passé et lorsqu'introduites dans une narration, ce qui les entoure est factice. Ce qui lie les traces, les souvenirs, n'est qu'invention. Cette conception des possibilités narratives est très bien exprimée par Peter Brooks dans *Reading for the Plot*:

« The relation between fabula and sjužet, between event and its significant reworking, is one of suspicion and conjecture, a structure of indeterminacy which can offer only a framework of narrative possibilities rather than a clearly specifiable plot. » (Brooks 275)

Ainsi, dans *A Sport and a Pastime*, comme dans plusieurs romans métafictifs, le récit n'est pas unique. Ce sont les possibilités qui sont racontées. Ces poussières de diamant sont les divers événements et actes qui ne sont pas déterminés, toujours mouvants,

attendant d'être trouvés et façonnés. Quand il y a narration, il y a artificialité du récit, que ce soit celui d'un roman, ou celui de la vie quotidienne. Alors, même si les traces sont comme des poussières de diamants dispersés qui peuvent être retrouvés, ils ne peuvent que s'inscrire dans un acte de création. Cependant, ce dernier, selon Salter, peut se fixer et être répété et c'est dans ce motif que le récit se crée et peut se stabiliser. Exhibant ses traces, le récit devient récit et évoque ainsi son aspect métalittéraire.

Dans un deuxième temps, il y a l'acte de narration du narrateur qui indique sa place centrale dans le récit, mais également son rôle d'intermédiaire entre la réalité et la fiction, donc entre Salter et Dean.

« The presence of an “authorial” narrating figure as mediator between reader and novel world demands recognition of a subsequent narrative distance. This results in an added emphasis on diegesis, on the act of storytelling. In such fiction, the reader is temporally and spatially oriented in the fictional world by the act of narration itself: the narrating figure is the centre of internal reference. » (Hutcheon 51)

Hutcheon décrit exactement le rôle joué par le narrateur dans *A Sport and a Pastime*. Ce narrateur est incomplet, il n'a pas de nom, pourtant, c'est lui qui entraîne les lecteurs vers un autre récit. Il est reconnu comme auteur. Il vient vraisemblablement indiquer aux lecteurs comment l'acte de narration est créé, mais également quelle peut être la réception d'un tel récit par le lecteur. Le narrateur joue un rôle intermédiaire en ce sens qu'il est à la fois auteur et lecteur : il nous raconte une histoire qu'il essaie de lire à travers les traces laissées ici et là par Dean. Hutcheon mentionne également cette distance narrative, entre la fiction et la réalité. Cette distance se dénote dans la majorité des théories de la métafiction. Cette distance est utile à la critique, qui doit se distancer

pour voir le récit comme construction, mais cette distance est aussi la marque du désir : loin, il est l'objet de spéculation et de possibilités; près du sujet, il n'est plus. Lepaludier, dans un collectif étant intéressé à la question de la métafiction, souligne également que « toute mise en relief du caractère illusoire de la fiction par la narration provoque la distance critique » (CRILA 34). La particularité d'une telle distance est sa portée sur le lecteur, qui peut alors comprendre le procédé narratif, comme auteur et lecteur. Le lecteur, ainsi éloigné de toute stabilité narrative, est inclus dans la réflexion de l'auteur. Ce que le lecteur connaît, ce qu'il attend d'un récit, est altéré au profit d'un dévoilement de la vérité fictionnelle.

« Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception, et sa participation aux systèmes de signification de la culture. » (CRILA 10)

L'auteur ne veut plus ici dissimuler les procédés narratifs et faire passer son récit pour la réalité, mais plutôt le faire reconnaître comme tel au lecteur, sans conserver l'illusion si chère aux auteurs du réalisme. Car, bien que la métafiction ne soit ni une pratique née récemment, ni réservée aux auteurs du XX^e siècle, c'est malgré tout à cette époque que cette façon de narrer a été popularisée.

« I see myself as an agent provocateur or as a double agent, first on one side - that of the truth- and then on the other, but between these, in the reversals, the sudden defections, one can easily forget allegiance entirely and feel only the deep, the profound joy of being beyond all codes, of being completely independent, criminal is the word. Like any agent of course, I cannot divulge my sources. I can merely say that some things I saw myself, some I discovered, for after all, the mutilation, the delay of as little as a single word can reveal the existence of something worthy to be hidden, and I became obsessed with discovery, like

the great detectives. I read every scrap. I noted every detail. »
(SP 51)

Ce passage évoque la position médiatrice qu'occupe le narrateur dans *A Sport and a Pastime*. Il est l'agent provocateur : il est entre la vérité et son contraire. Il permet au lecteur de se situer dans le récit et de comprendre plus facilement son rôle. Car, en effet, « la réflexion métatextuelle surgit lorsque le cadre de l'illusion référentielle étant momentanément brisé, le lecteur est amené à s'arrêter pour s'interroger sur un élément privilégié de la chaîne de communication que constitue le texte littéraire » (CRILA 17). La vérité auquel le lecteur généralement adhère est celle du récit, et son contraire est sa facticité. Le narrateur se situe entre les deux : il est conscient du récit et de sa valeur, mais est également témoin (et même participant) de la rupture du récit. Ainsi, il est autonome, comme le lecteur l'est de comprendre le texte comme il le veut, quoique limité par les traces offertes. Le narrateur est dans la vérité lorsqu'il cherche les traces, mais dans l'illusion lorsqu'il rejette les codes. Il est le lecteur lorsqu'il lit les traces et cherche la signification du récit, il est auteur lorsqu'il narre celui-ci, nous l'introduit, en brisant le code régulier de la transmission fictionnelle. Ainsi, le narrateur ne peut résister à percer ce qui se cache sous la réalité : « The scabs of reality are picked away and beneath them, though I try not to see, are visions which cause me to tremble » (SP 65). Les morceaux de la réalité sont pour le narrateur une blessure, en voie de guérison, qui laisse son empreinte sur le corps, soit dans la mémoire. Ainsi, lorsque l'irritation devient intolérable et que le narrateur arrache les croûtes, soit ce qui se présente d'abord au souvenir, il dévoile ce qui se cache sous la lésion, soit les fragments oubliés ou la structure véritable de la réalité, avec son inauthenticité et son étrange mais inévitable déformation. Et dans le tremblement du corps du narrateur se conçoit la peur de la vérité

des souvenirs accompagné du frisson de plaisir causé par le dévoilement d'images interdites, de fantasmes enfouis sous la réalité. Il tremble de désir et de peur, car la connaissance entière effraie, car elle met fin au désir. Ainsi, le narrateur est obsédé par ses désirs et il ira jusqu'au voyeurisme pour les combler. Salter, grâce à cette métaphore, expose la structure de sa narration qui doit être comprise comme la conséquence d'un souvenir et de ce qui s'y cachait. Et le récit, ici, devient cicatrice, qui rappelle, mais qui ne correspond plus à sa réalité première, qui s'est transformée sous la main du narrateur.

Ce qui est particulièrement intéressant dans *A Sport and a Pastime*, c'est que le récit est ponctué de ces interventions du narrateur et que les histoires s'entremêlent et ne deviennent qu'une. Sans être tout à fait un récit enchâssé, les deux récits s'entrecroisent et s'influencent. L'histoire du narrateur permet d'aborder le récit, mais est également elle-même récit. Cela ne doit pas être oublié. Même s'il facilite la compréhension de la narration, lui-même est également mis en scène par l'auteur. Comment faut-il comprendre son récit personnel? Sans être la réflexion de Dean, il a cependant beaucoup en commun avec lui. Cependant, il ne semble pas être un personnage actif : il est effacé dans les actions des autres, il est témoin d'images, de rêves, de coups d'œil momentanés. Ces « past and haunting images of France, reflected over and over again like facets of an inexhaustible stone » (SP 93) reviennent sans cesse dans l'esprit du narrateur. Son obnubilation pour Dean reflète cette conscience de la narration qui préfigure sa propre fin. Ce dernier le hante et entraîne une narration altérée, c'est-à-dire qui échoue dans sa totalisation. Le narrateur n'est pas le héros du roman, il est excentricité, déplacé dans les marges du récit.

Ainsi, le narrateur peut un moment reconnaître son ignorance vis-à-vis des actions des personnages, et le moment après, raconter ce qui arrive entre Dean et Anne-Marie. Il est clair que l'idée que Dean raconte tout au narrateur ne peut être considérée. Effectivement, le narrateur laisse supposer que Dean lui confie beaucoup de choses, mais certains éléments sont clairement déterminés par le narrateur lui-même, qui prend des décisions et construit son récit grâce aux traces fournies par Dean et grâce à ses propres rêves, sa propre capacité créatrice :

« But my dreams are as important as anything I acquired by stealth. More important, because they are the intuitive in its purest state. Without them, facts are no more than a kind of debris, unstrung, like beads. The dreams are as true and manifest as the iron fences of France flashing black in the rain. More true, perhaps. They are the skeleton of all reality. » (SP 58)

Dans *A Sport and a Pastime*, le récit est présenté comme un rêve. Les rêves se construisent autour des débris, des billes, qui hantent l'inconscient du narrateur. En essayant de les lier, en montrant divers agencements possibles, le narrateur dévoile ses fantasmes. Le rêve est ici le lieu de la réalité des désirs. C'est dans lui que peut s'atteindre une certaine complétion, qui restera malgré tout abstraite.

« That night he tells me about it, not everything, of course » (SP 58). Et pourtant, le récit que fait le narrateur est des plus complets, révélant toute l'intimité des rapports entre Dean et Anne-Marie. Le narrateur, comme un narrateur omniprésent, peut les suivre à travers leur voyage sur les routes de France, et ainsi affirmer que « I see them stop near the direction signs, read, and then head off on the road to Dijon » (SP 111), alors qu'ils ne sont même pas dans la même ville. Ces petites impressions d'omniprésence qui hantent le récit viennent situer encore une fois le narrateur dans son

rôle médiateur : entre créateur et lecteur. Ainsi, il peut reconnaître que «I can't not follow them through the city that day» (SP 55), mais raconter la suite du récit, la visite au père de Dean et sa soirée entre amis. Même chose lorsque le narrateur se questionne : «What had happened?» (SP 58), mais fournit tout de même les informations qui permettent au récit de se faire. Le narrateur est dans l'ombre et dans la lumière, image sur laquelle je reviendrai un peu plus tard.

Dans un troisième temps, il y a le récit de Phillip Dean. Salter ne le présente pas comme un récit complètement factice. Malgré la reconnaissance du narrateur de sa part de participation dans l'invention du récit de Dean, sa réalité narrative n'est pas mise en doute. Dean existe comme personnage dans toute la vérité narrative. La façon qu'utilise Salter pour altérer la réalité du personnage de Dean en est une souvent employée dans ses romans et sujette à plusieurs réflexions. James Salter est effectivement reconnu pour ses personnages qui incarnent l'archétype de l'antihéros. Dean incarne l'antihéros dans ce sens qu'il est inatteignable, qu'il est distancé de la réalité. Le narrateur explique à plusieurs reprises sa perception de Dean : « He will never be found among them. His face emanates a complete, almost a bitter intelligence that doesn't exist here » (SP 120). En étant caractérisé comme un héros (ou antihéros), Dean se révèle être un personnage caractéristique de la fiction. Il perd sa possible réalité biographique pour s'investir dans le monde fictionnel. Il est un personnage, tout comme Anne-Marie. Ils sont des «actors» (SP 66). Ainsi,

« We are all at his mercy. We are subject to his friendship, his love. It is the principles of his world to which we respond, which we seek to find in ourselves. It is his power which I cannot even

identify, which is flickering, sometimes present and sometimes not – without it he is empty, a body without breath, as ordinary as my own reflection in the mirror – it is his power which guarantees his existence, even afterwards, even when he is gone. » (SP 173)

Cette importance qu'accorde le narrateur (ou Salter) à la toute-puissance de Dean, mais également à sa future et certaine disparition introduit toute la valeur d'un tel personnage pour un récit métaphictif. Effectivement, puisque Dean est sacré et meurt, il vient servir de pendant à la narration et à sa réception. Ce pouvoir est dans le langage, il est cet indéfinissable que l'on retrouvera plus tard dans la définition du désir et de l'érotisme. Son pouvoir lui permet d'être dans la narration et ainsi de perdurer au-delà de sa simple vie. Dean est tel un récit, qui est écrit, lu et sur lequel le lecteur et même l'auteur continuent de réfléchir et d'imaginer. De plus, plusieurs signes annonciateurs qui parsèment le récit préfigurent la mort de Dean. «For Dean, every hour is piercing because it is closer to the end. I'm not sure if he is conscious of it. Can he really sense his own destiny? » (SP 107) Le narrateur voit clairement en Dean «someone who is to be taken out of life and destroyed, we will never find the reason» (SP 120). Sa mort est prévisible et prévue, un tel antihéros, comme personnage de roman, doit mourir pour être sacré et reconnu. Comme l'antihéros dans *The Hunters*, un autre roman de Salter, Dean semble mourir bêtement à la fin du récit. Et cette mort ferme le récit, du moins dans son actualité. Si Dean a « existé », le narrateur décide de sa valeur réelle après sa mort en annonçant : «But of course, in one sense, Dean never died – his existence is superior to such accidents. One must have heroes, which is to say, one must create them. » (SP 185) La création de Dean comme personnage est reconnue, car ce qui intéresse le narrateur, c'est sa supériorité sur le monde réel, sur le monde des lecteurs. La

narration du récit de Dean était un acte de dévoilement de la narration, dans l'érotisme, oui, mais aussi par cette allégorie dont il était l'objet. Il était l'objet d'un désir fort du narrateur, un désir ambigu, entre homosexualité et hétérosexualité. Car, par Dean, le narrateur atteignait Anne-Marie et par ce désir pour Anne-Marie, que le narrateur nommait, il créait un lien sexuel entre lui et Dean. « I am not telling the truth about Dean, I am inventing it. I am creating him out of my own inadequacies, you must always remember that. » (SP 79) Il était création, et même si sa facticité était maintes fois révélée, il demeurait malgré tout, comme personnage, le héros de *A Sport and a Pastime*, l'origine même de ce récit.

Ces trois temps de la narration, comme nous le constatons, sont en vérité trois personnes qui cohabitent dans un seul et même temps, dans un seul et même lieu : l'auteur, le narrateur et le personnage. Chacun joue son rôle, en l'exacerbant dans ses limites, narrant ses propres frontières. Le narrateur reconnaît ainsi sa recherche du personnage, de Dean. Il le cherche dans les traces laissées par l'auteur.

« I am the pursuer. The essence of that is I am the one the one who knows while Dean does not, but still it is far from even. To begin with, no matter what I do, I can never uncover everything. That alone is enough to make him triumph. I can never anticipate; it is he who moves first. I am only the servant of life. He is an inhabitant. » (SP 52)

Le serviteur est vraisemblablement l'auteur et sa première narration. C'est *A Sport and a Pastime* comme texte qui vivra. Le narrateur, innommé, sert la vie, sert la narration et la dévoile, alors que Dean est le vrai personnage, le héros qui habite le récit, qui l'incarne et non seulement celui qui sert de prétexte à cette narration, soit le narrateur. « Somehow [Dean's] life seems more truthful than mine, stronger, even able to draw mine to it like

the pull of a dark star » (SP 39). La fonction du narrateur est multiple: il est auteur et lecteur, maître de la structure du récit, mais esclave de la direction du récit et de ses personnages. Et dans cette révélation métafictionnelle que fait Salter, se joint le désir érotique où Dean représente un mystère, un désir non comblé.

Ainsi, la construction du récit dans *A Sport and a Pastime* s'effectue de la façon suivante: un narrateur utilise des fragments de la réalité et son imagination, soit la faculté narrative, pour créer, compléter et transmettre le récit de Dean et d'Anne-Marie. La provenance des fragments que le narrateur utilise est ancrée dans la réalité, celle première et non remise en cause, dans laquelle des événements vrais et réels ont eu lieu. Ces fragments, incomplets ou limités dans leur nombre, ne peuvent soutenir à eux seuls l'existence d'un récit. Le narrateur s'associe à un projet de construction et d'assemblage, celui bien sûr d'un récit, dont les fragments de la réalité, les quelques souvenirs qui demeurent, les bribes de la mémoire viennent le structurer. Mais le narrateur ne positionne pas ces morceaux de mémoire comme les fondements d'un récit ; c'est dans les rêves qu'il peut mettre en place ces fragments, les lier significativement les uns aux autres.

« Some things, as I say, I saw, some discovered, and some dreamed, and I can no longer differentiate between them. But my dreams are as important as anything I acquired by stealth. More important, because they are intuitive in its purest state. Without them, facts are no more than a kind of debris, unstrung, like beads. The dreams are as true and manifest as the iron fences of France flashing black in the rain. More true perhaps. They are the skeleton of all reality. » (SP 58)

Ainsi, le rêve devient une structure, le squelette de la réalité ; car il confond les désirs, les souvenirs et les traumatismes, conscients ou non, qui s'affranchissent conséquemment de leur caractère fragmentaire grâce à leur condensation onirique. L'emploi fréquent du rêve, comme moment, comme figure analogique ou métaphorique, est alors significatif. Une image particulière, répétée à deux reprises, imprègne le récit de *A Sport and a Pastime* : celle du somnambule. Cette image vient affirmer le rôle de médiateur qu'endosse le narrateur. Il souligne comment « I wander this city like a somnambulist » (SP 41). Cette proposition renforce la présence du rêve dans le récit. En effet, bien que le somnambule soit dans un état de sommeil, il agit comme quelqu'un d'éveillé : ses yeux sont ouverts, il peut se déplacer, il peut parler et créer un contact avec d'autres. Ainsi, l'utilisation de la figure du somnambule dans *A Sport and a Pastime* ne peut que référer à cet état de sommeil où la perception de la réalité et de la fiction est troublée. Ceci a conséquemment un sens particulier, principalement lorsque cette figure est répétée. « I have become a somnambulist » (SP 65). La comparaison du narrateur avec la figure du somnambule a fait place à une analogie claire : le narrateur est ce dormeur éveillé, tel que rencontré dans *Du côté de chez Swann* où Proust décrit brillamment ce moment, lieu trouble dans lequel artifices et souvenirs s'entremêlent avec tant de naturel. Le narrateur établit d'abord son rapport au somnambule en raison de son identité, dont il s'est débarrassé pour exposer celle de Dean. En effet, le récit cède d'abord la place à un narrateur qui, lui, cède sa place à Dean.. La figure du somnambule place le narrateur dans une soumission narrative. Effectivement, le narrateur, comme le somnambule est guidé par son inconscient, par son intériorité. Comme dans les rêves où l'on peut retrouver la réminiscence des traces ou des souvenirs, le rapport à un certain état d'éveil du somnambule souligne la propension du narrateur à mélanger récit et réalité. Il

mélange le rêve et l'éveil, inconsciemment, pour ensuite les interpréter, consciemment, dans le monde sensible par l'entremise d'un récit, car « the possibility of making the invisible visible, of giving presence to what can only be imagine, is repeatedly stated as the main function of art » (De Man 124).

La narration de *A Sport and a Pastime* se fonde donc sur le monde du rêve et de l'imagination. Chez Salter, la narration, ancrée dans le rêve, substitue la vérité narrative à la réalité du rêve qui, lui, révèle les désirs et les fantasmes du narrateur. Le rêve est donc une allégorie du désir :

« le rêve ne s'occupe jamais de choses qui ne sont pas également dignes de notre intérêt dans la vie diurne, et que les bagatelles qui ne nous affectent pas dans la vie diurne ne sont pas non plus en mesure de nous poursuivre dans notre sommeil » (Freud 87).

L'obsession fictionnelle du narrateur, révélée d'abord par sa narration axée sur le réel, est exacerbée par l'omniprésence d'Anne-Marie et de Dean lors de la narration présentée comme inauthentique par le narrateur. Effectivement, ce n'est que rarement que le narrateur décentre son récit et le positionne brièvement dans sa propre vie. Celle-ci constitue alors les marges de son récit : elle est brève, anodine, frustrée par ses échecs sexuels. Claude Picquet, le fantasme avoué du narrateur, demeure inatteignable et même cette mention d'un désir dirigé à l'extérieur des personnages de Dean et d'Anne-Marie ne convint pas le lecteur de sa réelle puissance. Le centre est Dean et Anne-Marie, c'est là qu'est la possibilité de jouissance. Mais elle ne demeure qu'hypothétique, car exprimée dans les rêves et non dans la réalité.

Le rêve est conséquemment plein de sens et solidifié par une narration qui lui accorde une place primordiale, car c'est lui qui complète le récit et qui lui permet d'exister, de se former, malgré les fragments éternellement absents. Comme selon Freud qui affirme que :

« la situation du rêve n'est souvent rien d'autre qu'une répétition – modifiée et compliquée par des intercalations – d'un tel évènement qui a fait impression ; en revanche le rêve n'apporte que très rarement des reproductions fidèles et sans mélange de scènes réelles » (Freud 92),

chez Salter, le narrateur s'applique à construire un récit dans lequel le rêve utilise une certaine réalité, mais la complète grâce à des intercalations qui sont la reconnaissance du narrateur qu'il n'a jamais eu accès aux interactions réelles de Dean et d'Anne-Marie. Mais ce qu'il en a vu est assez pour le hanter et les éléments factices trouvés dans ses rêves sont assez complets pour lui permettre de soutenir un récit.

Cette présence du rêve s'allie à une narration qu'elle complexifie et donne ainsi accès à un amalgame entre rêve et métafiction qui crée la richesse de ce roman de Salter. Le narrateur s'installe donc à la place de l'auteur et le métarécit qui s'ensuit dévoile aux lecteurs les procédés d'écriture : comment chaque roman s'inspire de la vie des auteurs, car c'est là qu'ils puisent leur inspiration première, et comment un simple regard, une simple caresse ou une mention qu'un ami fait d'une femme qu'il a rencontrée, peuvent être des traces suffisantes pour constituer un récit. L'auteur, tel que présenté par Salter, est un somnambule qui déambule entre la réalité et la fiction, créant un monde qui se situe finalement entre les deux. Comme le rêve n'est tout à fait ni vrai, ni faux, le récit s'inscrit entre réalité et fiction, et le langage, l'intermédiaire premier, est alors tout placé pour indiquer cette position. Donc, le narrateur exploite ses rêves en les liant à ses

souvenirs et alors, son incertitude à l'égard de la distinction entre réalité et fiction entache sa narration, son récit du récit de Dean et d'Anne-Marie. C'est en relatant ces événements érotiques que le narrateur inscrit son texte dans une structure métafictionnel où le désir pour le texte et celui pour le corps s'entremêlent pour former l'ensemble du récit.

Il faut s'écarter un moment de cette explication du rêve pour d'abord interpellier un autre aspect dominant de *A Sport and a Pastime* et ensuite étudier ses répercussions pour la métafiction. Car s'il y a bien un thème qui imprègne ce roman de Salter, c'est bien l'érotisme, par son omniprésence et ses implications. Des descriptions telles celles-ci ancrent de ce fait le récit dans un érotisme flagrant :

« With a touch like flowers, she is gently tracing the base of his cock, driven by now all the way into her, touching his balls, and beginning to writhe slowly beneath him in a sort of obedient rebellion while in his own dream he rises a little and defines the moist rim of her cunt with his finder, and as he does, he comes like a bull. » (SP 66)

Ce qui tient le récit, le motive, l'entraîne dans un mouvement, c'est l'érotisme. Ce sont les relations entre Dean et Anne-Marie, ce sont leurs rapports sexuels qui motivent la narration et son narrateur. James Salter, par l'entremise de cet emploi de la métafiction, permet à la sexualité d'être vue, racontée, entendue, détaillée, mais d'être toujours encensée. Car jamais, *A Sport and a Pastime* ne tombe dans la vulgarité, et il se pourrait bien que ce soit le caractère métafictionnelle de la narration qui permette cela. Ce n'est pas le récit de l'acte qui compte, mais la mise en scène de ce désir. Le lecteur, ici, tout comme le narrateur, veut savoir ce qui se passe et il veut voir. La réalité de ce désir n'est pas ici dominante. En effet, si l'érotisme est un des quatre genres fétiches utilisés dans

les textes métalittéraires, c'est bien parce que sa présence trouble et peut encore choquer. Cette fonction narrative concède au récit une valeur libératoire. Ce qui serait difficilement évocable dans des textes où la narration est univoque et réaliste devient acceptable et même souhaitable dans des textes métafictifs. Les désirs sexuels de Dean et du narrateur sont primordiaux pour le récit. Salter, grâce à l'affranchissement de la métafiction, peut nous montrer les désirs et la satisfaction de ceux-ci, ici seulement chez Dean, sans aucune dissimulation. Et c'est justement ce que veut et permet la métafiction, l'abandon de toute dissimulation. Ainsi, la forte présence d'érotisme dans *A Sport and a Pastime* n'est pas anodine et a également une portée sur la narration. Cette dernière utilise effectivement l'érotisme de façon délibérée afin de s'ouvrir et de mener un exercice autoréflexif. Le texte, comme objet, est souvent considéré comme un *corps*. Par la lecture, le lecteur est amené à dévoiler cet objet. Il le désire pour ce qu'il est, un récit, mais aussi dans un désir de finalité. Lire un texte, c'est découvrir. Écrire un texte, c'est livrer un corps à un autre, c'est placer le texte en position de maître et d'esclave.

Dans *Mensonge romantique et vérité romanesque*, René Girard théorise la structure du désir, sous une forme triangulaire. Par l'entremise de la forme du triangle, Girard situe les trois éléments du désir tels que rencontrés dans plusieurs romans dits romanesques (que Girard distingue du romantique). Dans la construction du désir triangulaire, chacun des trois coins du triangle est occupé soit par l'objet désiré, le sujet ou le médiateur. Chacun de ces éléments est particularisé par certaines caractéristiques : alors que l'objet du désir est exactement ce à quoi son nom réfère, le médiateur et le sujet sont beaucoup plus complexes et instables. Le sujet étant celui qui désire l'objet, son rôle est complexifié par la présence du médiateur, dont le désir pour ce même objet complexifie

la relation. Pour le sujet, toujours selon Girard, voir un autre homme (le médiateur) désiré l'objet (une femme) sert de mesure incitative à son propre désir. Et c'est cette relation, déjà soulevée par Girard et approfondie par Eve Kosofsky Sedgwick, que le roman de James Salter permet de mieux analyser.

Dans *A Sport and a Pastime*, cette formation du désir dit triangulaire s'observe facilement. Les trois personnages principaux correspondent chacun à un des trois éléments de cette structure. Alors qu'Anne-Marie correspond plausiblement à l'objet désiré, les personnages de Phillip Dean et du narrateur sont beaucoup plus complexes. Ici, la théorie développée par Girard se complexifie, mais demeure adéquate. En apparence, c'est le narrateur qui remplit la fonction de médiateur ; il se nomme lui-même un *agent provocateur* et insiste sur la place du héros qu'occupe Dean. Et pourtant, alors que nous verrons comment le narrateur occupe effectivement un rôle de médiateur entre le lecteur et le texte, il faut reconnaître que dans la structure du désir triangulaire, il est le héros. Car si le médiateur est celui qui renforce le désir du héros pour l'objet, le héros est celui qui désire par l'intermédiaire du médiateur. Ainsi, au travers de *Mensonge romantique et vérité romanesque*, le portrait que dessine Girard du héros se substitue facilement à celui du narrateur de *A Sport and a Pastime*. En effet, le narrateur en tant que héros s'enveloppe dans son imagination et son désir l'ancre dans un univers de rêve. Cependant, ce qui est le plus prédominant dans cette position héroïque du narrateur dans la structure du désir triangulaire, est la caractéristique trouvée chez le héros de Girard et chez le narrateur de Salter, soit le voyeurisme. Selon Girard, « Paralysé par le regard du médiateur, le héros veut se soustraire à ce regard. Toute son ambition se borne, désormais, à voir sans être vu ; c'est là le thème du voyeur (...) » (Girard 188). C'est

bien là le rôle que joue le narrateur dans *A Sport and a Pastime*, mais bien que ses observations soient narrées avec précision, leur réalité, celle fictionnelle, est relative : « None of this is true » (SP 17).

Le désir du narrateur pour Anne-Marie est scrupuleusement présent. Son intérêt, d'abord manifesté par des regards muets, est ensuite révélé par sa narration et par l'introduction de ses fantasmes narratifs sur les relations, principalement sexuelles, entre Anne-Marie et Dean. Car, ce dernier est celui qui la possède et ainsi, le narrateur se questionne : « Could she (...), by any rearrangements of events, by any accident, could she, I dream, have become mine ? » (SP 99) Même si le narrateur pouvait décider certaines choses, la puissance du personnage de Dean l'a aliéné de son désir. Il voit en Dean une présence trop forte pour que lui, si inadéquat, puisse avoir obtenu l'objet du désir. Ce désir pour l'objet s'inscrit ainsi dans un désir linéaire entre Anne-Marie et le narrateur, dont la formation triangulaire sera complétée par le personnage de Dean.

D'abord, le désir de Dean pour Anne-Marie, quoique moins poignant, est tout de même présent. Il est fondamentalement sexuel. Dean ne conquière nullement Anne-Marie, « she accepts it without a word » (SP 56), alors que « her features seem resigned » (SP 57). Il est primordial de toujours tenir compte que c'est le narrateur qui nous révèle cette histoire entre Anne-Marie et Dean ; sa vision est vraisemblablement troublée, bouleversée par ses fantasmes. Néanmoins, le récit que le narrateur livre propose un héros narratif, Dean, qui possède et réalise ses fantasmes. Le désir de Dean n'en est pas un de possession d'Anne-Marie, mais plutôt de la vraie France, dont le narrateur a en premier fait découvrir à Dean et que Anne-Marie, par sa langue et son corps, lui permet

d'approfondir : « He lies beside her. The real France he is thinking. The real France. He is lost in it, in the smell of the very sheets » (SP 61). Anne-Marie, autant pour le narrateur que pour Dean, se substitue à la France et permet à ces voyageurs américains de l'expérimenter. Et ainsi, la valeur que Dean accorde à Anne-Marie est purement illusoire. Les villes que Dean et Anne-Marie visitent deviennent des repères de jouissance, sexuelle et gastronomique. Et alors que, selon Girard, si le héros possède l'objet désiré, «cet objet perd toute sa valeur du fait même qu'il se laisse posséder» (Girard 191), la première possession (sexuelle) par Dean, ici le médiateur, d'Anne-Marie ne suit pas cette proposition. En effet, le narrateur dévoile :

« In a way I could calmly expect that from this point they would begin, having discovered all there was so soon, to lose interest in each other, to grow cold, but these acts are sometimes merely an introduction - in the great, carnal duets, I think they must often be - and I search for the exact ciphers which serve to open it all as if for a safe combination. » (SP 65)

Car, ici, le narrateur étant le porteur, le créateur du récit, le médiateur entre le lecteur et les deux personnages, complexifiant ici le désir triangulaire, met en scène ses fantasmes véritables : voyeur, il observe Anne-Marie et Dean expérimenter sexuellement, de la fellation à l'amour anal.

Même si les désirs avoués de Dean et du narrateur pointent vers Anne-Marie, la relation entre les deux hommes dépasse ce simple partage du désir. Le déroulement du récit s'effectue de façon à introduire les trois personnages l'un après l'autre. C'est bien sur l'univers du narrateur que s'ouvre le récit de *A Sport and a Pastime* : un voyage en train vers les profondeurs de la France (profondeurs de la terre/centre) sert de décor à l'entrée en scène d'une métanarration où le narrateur dévoile déjà sa propension à inventer, à

imaginer, à créer des récits grâce à des traces ou des fragments offerts à son regard chez les gens qu'il observe. Ainsi, en observant une jeune fille dans le train, le narrateur écrit : « I try to imagine where she works – a pâtisserie I decide. Yes, I can see her standing behind the glass cases of pastry. Yes. That's just it » (SP 10). La vie du narrateur est donc racontée brièvement, quoique ses particularités demeurent toujours mystérieuses. L'arrivée de Phillip Dean vient briser la monotonie du récit et le narrateur lui cède alors la place du héros dans sa propre narration. Alors que le récit du narrateur débutait avec son histoire à lui, la venue de Dean l'oblige à lui céder la place. Le narrateur perd son titre de héros et devient le médiateur entre le récit de Dean et son lecteur, entre réalité et fiction. Et les jours qui suivent l'arrivée de Dean, jours dont la narration passe si facilement inaperçue et si facilement oubliés après les ébats sexuels de Dean et d'Anne-Marie qui ont monopolisé la narration et l'attention des lecteurs, ce sont eux qui sont primordiaux pour comprendre l'étendue réelle de la relation entre Dean et le narrateur. Car, si Anne-Marie semble avoir dévoilé la France, c'est d'abord le narrateur qui fait découvrir la vraie France, sa réalité, à Dean. Et, si Dean a voyagé avec Anne-Marie, il a d'abord vagabondé avec le narrateur sur les routes de France, visitant ensemble des villes qui seront par la suite fréquentées par Anne-Marie et Dean. « Its the real France, he says. You were right. I'd never have discovered it if it weren't for you. » (SP 50)

Le lien entre Dean et le narrateur, tracé d'abord par leurs similarités, va évidemment au-delà de la coïncidence de leur désir pour Anne-Marie. Lorsque ce rapport est mis sous la lumière de la structure du désir triangulaire tel que théorisé par Girard, plusieurs autres éléments viennent confirmer les positions occupées respectivement par le narrateur et Dean, soit le héros et le médiateur. Le narrateur reconnaît que « If I had been an

underclassman he would have become my hero, the rebel who, if I had only had the courage, I might have also become.(...) I am envious. » (SP 39)

Il admire Dean et repère en lui toutes les caractéristiques d'un véritable héros, d'un être transcendantal qui dépasse l'existence terrestre : « his existence is superior to such accidents » (SP 191). Ainsi, la révélation du désir de Dean pour Anne-Marie charpente le désir du narrateur pour ce même objet, mais la valeur de cet objet s'inscrit véritablement dans le médiateur : par Anne-Marie, c'est le désir du narrateur d'être comme Dean, d'être Dean, de posséder Dean qui est révélé. « Le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et confère à ce dernier une valeur illusoire » (Girard 31). Et lentement, alors que les fantasmes dévoilés laissent supposer un désir sexuel, même homosexuel, le narrateur jalouse de plus en plus le médiateur, Dean. Et sa jalousie n'est pas uniquement due à la possession par Dean d'Anne-Marie, mais surtout à cause de tout ce que Dean est et représente. Une possibilité de désir sexuel de la part du narrateur pour Dean est présente et viable. Effectivement, ce qui hante le narrateur ne semble pas être la possession sexuelle d'Anne-Marie, mais plutôt la personne de Dean. Ainsi, alors qu'il aurait dû se désintéresser de cette relation une fois consommée, il lui ouvre tout le récit qui se centralise sur les rapports sexuels entre Dean et Anne-Marie. Et alors, la répétition de relations sexuelles anales, présentes mais jamais nommées, toujours suggérées, pourrait logiquement dévoiler un certain désir homosexuel pour Dean de la part du narrateur. C'est Dean que le narrateur admire, c'est lui qu'il voudrait être : un vrai personnage, un héros, le sujet d'un récit, et non un accessoire, une excuse pour l'autre récit.

Mais, les fantasmes du narrateur ne sont que cela, fantasmes jamais réalisés. Ainsi, dans le roman, la solitude du narrateur est reconnue et accentuée son voyeurisme et le fait que le récit qu'il fait ne peut reposer uniquement sur lui, car il est vide, comblé par la réalité des autres. « I am the center of emptiness », dit-il. Ainsi, la solitude qui enveloppe le narrateur est très importante. Il est seul face à des souvenirs et face à la réalité des autres : « As I look back, I see that life is like a game of solitaire (...). Despite it all, I could have been happy (...). It is knowledge that poisons us, events one would hesitate to imagine » (SP 73).

Les quelques essais sur les romans de James Salter se sont beaucoup intéressés à la figure de l'antihéros présente dans pratiquement tous les romans de Salter. Alors que les personnages principaux mis en scène par Salter possèdent un caractère héroïque, leur destin l'est moins. Dans *The Hunters*, alors que le lecteur s'attend à ce que Cleve, un chasseur-pilote durant la guerre de Corée, réussisse enfin à abattre un avion ennemi, c'est plutôt la mort qui le frappe. Cleve est hanté, non pas par la guerre et sa victoire, mais plutôt par sa réussite personnelle : il veut abattre le plus d'avions possible et ainsi être mythifié. Même chose dans *Solo Faces* : le héros, au lieu d'être empathique, il n'a qu'un objectif, escalader des montagnes. Lui aussi disparaît à la fin du récit. Car, « instead of manifesting largeness, dignity, power or heroism, the antihero is petty, ignominious, passive, ineffectual, or dishonest » (Abrams 11). Cette définition s'avère exacte également dans le cas du personnage de Dean. Il est un héros, admiré par le narrateur, qui le mythifie, l'adule, le voit comme un surhomme, comme un Dieu, mais, dans un même temps, il est dénaturé, révélé dans ses faiblesses et dans son authenticité.

La métanarration est donc brillamment utilisée par Salter, car elle permet dans le cas de *A Sport and a Pastime* de révéler et de dissimuler tout à la fois, de communiquer une réalité pour la détruire et la déplacer. Ce roman insiste sur sa structure autoréflexive pour ébranler toutes les attentes des lecteurs ; le narrateur n'est pas le héros et celui que le lecteur suppose le héros échoue, se questionne et n'atteint pas une fin heureuse. Sa mort, prédestinée à plusieurs reprises dans la narration, indique le pouvoir du narrateur sur ce récit. Le narrateur ne contrôle pas ce dernier dans son absolu, mais il en gère certaines ramifications. Alors qu'il reconnaît ses propres failles, le narrateur utilise ces dernières pour compléter le personnage de Dean. Car, en effet, Dean existe dans la réalité du narrateur, mais ce qu'il offre au regard demeure insuffisant pour créer un récit. De plus, alors que la narration est muée par le désir d'atteindre une fin (le lecteur lit pour mettre fin au récit), la mort de Dean réitère cette idée que la narration ne peut continuer quand l'objet du désir n'est plus. La mort de Dean est donc une représentation de cette mort du désir sexuel et donc, le roman ne peut que se terminer. De plus, le narrateur parfait Dean comme personnage grâce à son imagination, un autre moment de métanarration dans ce roman de James Salter. De ce fait, *A Sport and a Pastime* emboîte des structures narratives une dans l'autre, mais également différentes formes de réalité et de récit, soit le rêve, l'imagination, le fantasme, la réalité, la fiction, etc. Cette double présence métanarrative permet d'exploiter les structures de la narration pour mieux les exhiber.

L'histoire de *A Sport and a Pastime* s'ancre donc dans un motif de la répétition. Les moments que nous présente le narrateur sont souvent similaires : des scènes dans lesquelles Anne-Marie et Dean font l'amour, d'autres où ils mangent, et souvent une impression d'ennui est rapidement ressentie. Chacun des moments vécus manifeste ainsi

une inauthenticité, car, par la structure répétitive qui encadre leur présence, ils ne deviennent qu'une pâle répétition de ce qui déjà fut. La présence d'une structure métanarrative garantit ainsi une logique et l'omniprésence de ce motif de la répétition. Si des instants similaires font maintes fois l'objet d'une narration, une narration qui assure sa propre répétition, par des commentaires, des interpellations aux lecteurs, par une conscience des modalités du récit ainsi que de sa facticité, installe ainsi également un climat dans lequel tout est dit et redit, structuré et dévoilé. Il est juste d'affirmer que l'emploi de divers procédés métanarratifs enrachine immédiatement le récit dans un contexte de répétition. Néanmoins, quoique l'inauthenticité des scènes soit établie par la répétition, le récit métafictif ne devient quant à lui pas totalement inauthentique. Encore une fois, il est dans une identité équivoque : authentique puisqu'il reconnaît sa vraie nature, mais inauthentique puisqu'il dévoile les illusions de la fiction, son caractère factice.

Ainsi, *A Sport and a Pastime* mêle adroitement éléments métafictifs et érotisme pour dévoiler autant sa structure narrative que pour s'émanciper de toutes règles. Le triangle amoureux entre Dean, Anne-Marie et le narrateur rappelle celui instauré entre lecteur-auteur-texte, trois lieux où le désir crée tous les mouvements et, corollairement, le récit. Ici, la métafiction est étroitement liée à l'érotisme, le genre primordial de ce roman, pour mieux révéler tous les secrets.

CHAPITRE 2: TEOREMA

Teorema est un autre roman qui s'inscrit dans une certaine réalité métafictionnelle. En général, la plupart des textes, créations, films de Pier Paolo Pasolini se caractérisent souvent par ce rapport autoréférentiel. Cela est flagrant dans des œuvres telles *Petrolio* où le texte est découpé en chapitres, en parties parfois très courtes, ou en notes, et dans lequel les changements de narrateur sont fréquents. Souvent, Pasolini utilise d'autres textes, par exemple *Le décameron*, pour à son tour, copier leurs formes ou leurs récits. Malgré ce désir de *mimésis*, Pasolini ne le transpose pas nécessairement à la réalité: son texte est alors imitation, mais innovation, dans la réflexion qui est créée: « Ma la scrittura per Pasolini non è solo un processo di mimesi, è anche il contrario, un discorso autoreferente, anzi è l'una et l'altra cosa insieme » (Bernardi 109). Cependant, cette particularité narrative est utilisée beaucoup plus subtilement dans *Teorema*.

Il faut également mentionner une particularité entourant l'œuvre *Teorema*. On peut en effet parler ici d'œuvre puisque le genre double que revêt *Teorema* a un impact sur la narration. D'abord une œuvre plus théâtrale, Pasolini fit de *Teorema* un roman et une production cinématographique au même moment : alors qu'il travaillait à la rédaction du roman, il tournait des scènes du film éponyme. Ainsi, il est clair que la conception dans deux genres différents d'un récit similaire a eu des conséquences marquantes autant dans le film que dans le livre, quoique tout ceci se relève plus facilement dans le roman dont la narration est particulière, détaillant froidement, à la manière des *didascalies*, les actions et émotions des personnages et l'environnement immédiat dans lequel se déroulent les scènes. Effectivement, le terme *scène* s'applique légitimement à chacun des

chapitres du roman. Ces derniers se centrent sur un personnage à la fois et se concentrent sur une action principale, tout comme le ferait chaque scène d'un film. Ainsi, le caractère cinématographique propre au roman aura une ascendance directe sur le genre de narration employée ainsi que sur les répercussions engendrées, dont celle de la qualité métafictionnelle du récit. Même si le film peut être considéré comme essentiel pour bien comprendre l'œuvre pasolinienne³, le choix fait ici est de s'attarder ici principalement au livre. Car, si les éléments métafictionnels sont clairement énoncés dans le roman, ils se dérobent davantage dans le film. Néanmoins, le rapport au langage et son importance ne diffèrent pas dans les deux œuvres, même s'ils sont différemment exprimés.

Aussi, comme il l'a été mentionné précédemment, *Teorema* est divisé en deux grandes parties. La première est celle qui raconte la visite d'un invité jamais nommé, durant laquelle les membres de la famille deviennent peu à peu obnubilés par l'hôte, le désirent, puis le possèdent sexuellement. La deuxième partie s'intéresse plus particulièrement aux conséquences de cette visite et aux chamboulements causés par les rapports avec le visiteur. Cette dernière partie est particulièrement intéressante d'un point de vue sociologique puisqu'elle pose un regard sur la société italienne bourgeoise. Ainsi, cette étude s'intéressera tout particulièrement à la première section puisque « le rapport "sémiologique érotique" [objet de l'étude] n'existe que dans la première partie du film [du livre] » (IMP 107).

³ « avesse bisogno del libro e viceversa il libro del film, due parti complementari e non ripetitive di una stressa opera, la quale parla due linguaggi » (Bernardi 110)

D'abord, *Teorema* comporte plusieurs éléments propres au texte dit métafictionnel. Par exemple, la présence de l'auteur dans le roman est incontestable, puisque l'auteur s'adresse par moments directement au lecteur ou, du moins, mentionne sa présence et son rôle. Néanmoins, il faut indiquer que cet élément n'habite pas toutes les parties du roman; secondaire, il demeure tout de même une marque métafictionnelle. Ainsi, ce n'est qu'à quelques reprises que la narration interpelle le lecteur ou mentionne sa présence et sa condition. Par exemple, au tout début du roman, le narrateur, vraisemblablement Pasolini lui-même, indique que « Crediamo che non sia difficile per il lettore immaginare come queste persone vivano »⁴ (TEO 9). Ainsi, au commencement même du récit, il est clair que l'auteur tient à souligner au lecteur sa présence, bien sûr, mais aussi la reconnaissance par l'auteur de son récit et conséquemment l'inscription dans le texte de cette existence du lecteur. Et bien que ces mentions du lecteur soient brèves, inexplicables par l'auteur, et à quelques reprises énoncées, l'existence d'une telle mention, qu'elle soit unique ou plusieurs fois répétée, fixe directement un texte fictif dans une certaine métafiction. Car si la métafiction est considérée comme une acceptation de la réalité narrative, autant dans ses rapports au vrai et à l'illusion, le rappel de l'existence du lecteur implique un souci d'authenticité narrative, certes, mais surtout d'une présence de l'intention globale du texte sur les détails du récit:

« Come le lettore si è già certamente accorto, il nostro, più che un racconto, è quello che nelle scienze si chiama «referto»: esso è dunque molto informativo; perciò, tecnicamente, il suo aspetto, più che quello del «messaggio», è quello del «codice». Inoltre esso non è realistico, ma è al contrario, emblematico... enigmatico... così che ogni notizia preliminare

4

«il ne sera guère plus difficile d'imaginer chacun de ces personnages» (THÉ 11).

sull'identità dei personaggi, ha un valore puramente indicativo : serve alla concretezza: non alla sostanza delle cose. » (TEO 18)⁵

La présence d'un tel commentaire, dans le cadre de ce qui reste un récit malgré ce qu'en dit Pasolini, installe le texte dans une position particulière: il n'est pas totalement récit puisqu'il reconnaît être issu d'un code, mais il l'est néanmoins puisqu'il appelle tout de même à l'histoire et à la narration. Ce que Pasolini fait ici est donc de mentionner la reconnaissance de son texte pour ce qu'il est, tout en énonçant clairement que celui-ci est également une création. Ainsi, bien qu'il y ait rappel du caractère factice du récit, celui-ci conserve son sens. Pasolini affirme dans un entretien que « le niveau "méta-linguistique", comme dirait Jakobson, est celui où j'opère, en toute conscience » (IMP 117). Ainsi, Pasolini affirme cette conscience du code dans ses œuvres : le code du langage, celui de la narration, qui, elle aussi, possède ses propres codes, dont le langage, mais aussi la structure et l'organisation, et finalement, le code du sexe (de l'érotisme).

Bernardi dans son texte *Pasolini e l'uso dell'allegoria in Teorema* rappelle que

« la narrazione è il primo e il più tradizionale genere, ma è una narrazione come si è detto aprospettica e non lineare. Pasolini lo chiama un "referto" nel senso medico, e anche su questa definizione vale la pena di soffermarsi. Un referto è un rapporto sulle condizione di salute di un paziente. » (Bernardi 112)

Il est intéressant que le *referto* en italien réfère également à l'état d'un patient puisqu'il rappelle ainsi directement que son code est également celui du corps, donc du lieu de l'érotisme. Quand on se réfère à la théorie de Jakobson sur le langage, la mention du

⁵ «Comme le lecteur s'en sera sans doute déjà aperçu, notre propos consiste moins en un récit qu'en ce qu'on pourrait appeler en langage scientifique, un "relevé" : il vise donc à informer; c'est pourquoi, techniquement parlant, il tient moins du "message" que du "code". En outre, il ne se veut pas réaliste, mais se donne au contraire pour emblématique...pour énigmatique...de sorte que tout renseignement préliminaire touchant à l'identité des personnages n'a de valeur qu'indicative: il rend les choses plus concrètes, sans préjuger en rien de leur substance » (THÉ 18).

code explique que c'est la façon dont on transmet un message qui finalement indique la teneur du message. Il est évident que dans un récit, le code est vraisemblablement la langue et la structure du texte, soit la narration. Les mots sont ce qui permet d'abord de transmettre un récit, mais la narration, la structure de ces mots et les liens créés entre eux sont également partie intégrante du code. Cependant, le code constitue également une limite:

« (...) for Pasolini, narrative form is the primary vehicle through realities of the world that surrounds us. I have also found that Pasolini is acutely aware of the ideological limits of conventional narrative codes and how they prescribe an interpretation of reality according to prior preinterpretive schemes » (Ward 24).

Pasolini ne peut renier le code pour décrire la réalité ou la raconter, mais il peut le faire tout en étant conscient et en révélant les effets pervers de son emploi. Ainsi, Pasolini, en traitant littéralement du code dans *Teorema* propose qu'une des préoccupations principales du récit sera la narration.

La métafiction, dans une de ses définitions, est comprise comme un ensemble d'éléments que le roman utilise pour révéler ses structures internes. Ainsi, dans le roman de Pasolini, ces moyens sont multiples et divers. Outre la mention de la présence d'un lecteur, d'autres traces laissées dans le récit viennent souligner son caractère métafictionnel particulier. Car, la métafiction est également un rapport entre l'authenticité du récit et sa facticité. À plusieurs reprises, Pasolini, le narrateur probable du récit, révèle par de brèves remarques que son récit est effectivement fictionnel, éliminant le désir si cher à plusieurs auteurs de faire comprendre leur récit comme une vraie histoire: « È una stagione imprecisata (potrebbe essere primavera, o l'inizio

dell'autunno: o tutte e due insieme, perché questa nostra storia non ha una successione cronologica) » (TEO 9-10)⁶. Ainsi, ce doute à l'égard de la saison, ou plutôt l'acceptation de l'auteur que cette donnée est superficielle et non essentielle au récit, inscrit ce dernier dans une métafiction puisque cette reconnaissance de l'inauthenticité du récit accepte ainsi la véritable essence d'un récit, soit un mélange de faux et de vrai, dans lequel la réalité n'est pas nécessaire. Pasolini refuse la convention littéraire du temps: celui-ci n'est pas fixé et déterminé. De plus, cette indécision est répétée quelques pages plus loin: «Pietro, il secondo personaggio della nostra storia - figlio del primo- esce dal portone del liceo Parini. (O forse è già uscito, e sta già rincasando, lungo le strade di ogni giorno)» (TEO 12)⁷, et encore: «Così Pietro e la sua ragazza indugiano accanto a un cespuglio, biondo come di spighe - se è autunno - teneramente trasparente - se è primavera - scherzando» (TEO 13-14). Ici, la répétition de ces variabilités non essentielles vient irrévocablement ancrer le récit dans une catégorie métafictionnelle puisque cette conscience de la facticité du récit, de son caractère aléatoire et construit, caractérise de telles narrations: «the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader » (Hutcheon 30). Pasolini désire une telle sorte de récit et veut absolument que le lecteur en soit également conscient, comme le suggèrent ces autres mentions de l'ambiguïté du contexte fictionnel: «È un pomeriggio di primavera inoltrata (o, data la natura ambigua

⁶ «C'est une saison indéterminée (ce pourrait être le printemps, ou le début de l'automne: ou alors les deux à la fois puisque cette histoire fait fi de tout enchaînement chronologique)» (THÉ 11).

⁷ « Pierre, le second personnage de notre histoire - fils du premier- sort par la grande porte du lycée Parini (Ou peut-être en est-il déjà sorti, et rentre-t-il déjà chez lui, suivant un chemin qu'il connaît bien) » (Théorème 13) et « Aussi Pierre et sa petite amie s'attardent-ils auprès d'un buisson, blond comme les blés - si c'est l'automne- tendrement transparent- si c'est le printemps » (THÉ 14)

della storia, di primo autunno) (...)» (TEO 25)⁸. La présence nombreuse des "peut-être" ainsi que l'emploi du conditionnel servent à suggérer au lecteur que le récit conté n'est pas fixé. Il est mouvant, changeant, comme le sont toutes narrations. Tout semble superposé, les temps et les récits, comme si tout avait lieu en même temps, comme si le récit évoquait toutes les possibilités en un seul moment. Il vient d'un auteur, qui prend des décisions, qui juge, remplace, mais toujours par l'entremise d'un code qui lui est fixe (quoiqu'inadéquat), soit le langage et la structure narrative, qui bien que possiblement multiple, demeure néanmoins unique dans son désir de raconter.

Outre cette répétition de l'ambiguïté du récit, qui reconnaît l'inutilité de certains détails qui n'affectent pas totalement le récit, d'autres traces métafictionnelles sont laissées par Pasolini. Certaines sont plus subtiles, d'autres, assez évidentes. Par exemple, la forme même de *Teorema* renvoie à une métafiction; en effet, Pasolini mélange les formes littéraires pour mieux développer son propos. Ainsi, la poésie s'entrelace à la prose. Cependant, chaque chapitre adopte une forme qu'il maintient. Et même, les chapitres "poétiques" se suivent et sont placés en appendice. Ils développent d'autres aspects du récit, dont ceux de l'intériorité des personnages et d'un certain rapport à l'auteur. Pasolini semble utiliser la forme poétique pour permettre au récit de se développer autrement, peut-être même de se distancier un peu du caractère froidement informatif du texte en prose, du *referto*. Car, si les traces d'une métafiction s'observent facilement et répétitivement dans les chapitres en prose, cette valeur en est absente de ceux dits poétiques. Dans ces derniers, contrairement au premier, ce sont les sentiments et les

⁸ « C'est un après-midi du milieu du printemps (ou, compte tenu du caractère ambigu de l'histoire, du début de l'automne) (...) » (THÉ 24).

émotions qui sont exprimés, alors que le relevé, le récit propre, en est dénudé. Ainsi, c'est le changement de forme qui vient ici proposer au lecteur une certaine conscience narrative et particulièrement intertextuelle, qui est une variante de la métafiction. Car, si soulever le caractère factice d'un récit peut être considéré comme une variable métafictive, le mélange de formes, de par sa transformation de la narration, suggère une même qualité. Ainsi, dans *Teorema*, les premiers chapitres sont en prose et leur narrateur est clairement un narrateur absent, absent du récit, oui, mais néanmoins, son bâtisseur. En effet, dans *Teorema*, le narrateur des parties en prose en est aussi l'auteur, soit Pier Paolo Pasolini. Cependant, désigner l'auteur des poèmes est plus complexe et il est vraisemblablement multiple. Tout d'abord, intégrés dans la première partie, se retrouvent deux poèmes: au chapitre 15, «*I primi che si amano...*» et au chapitre 24, «*Il primo paradiso, Odetta*». Ceux-ci se distinguent des prochains poèmes par le fait qu'ils sont adressés directement aux personnages, à ceux du fils, Pier, et de la fille, Odetta. Le destinataire est ici plus complexe: fort probable que c'est encore une fois le narrateur, l'auteur, qui tente de donner quelques conseils à ses personnages. Ainsi, on comprend que chacun joue un rôle, celui du fils, de la fille, de la mère, du père et de la bonne. Peu importe leur personnalité, ce qui est essentiel, c'est leur fonction. De plus, une autre rupture dans le genre s'installe après la première partie. Dans l'*Appendice alla parte prima*, le premier poème s'intitule *Sete di morte* et son auteur, le "je" du poème est Pier. Le deuxième, *Identificazione dell'incesto con la realtà*, est narré par Odetta. Le troisième, *La perdita dell'esistenza*, est celui de la mère, Lucia. *La distruzione dell'idea di sé* est le poème du père et *Complicità tra il sottoproletariato e Dio* est celui d'Emilia, la bonne. Tous les personnages rencontrés dans la première partie, racontés et décrits

par le narrateur-auteur, se dévoilent par eux-mêmes, décrivent leurs désirs pour l'hôte et leur angoisse:

« di essa restano alcuni capitoli sparsi, in forma di dialogo fra il poeta e i suoi personaggi, oppure di lunghi monologi. I personaggi parlano di se stessi, si presentano in prima persona al lettore, dichiarano i loro pensieri, le loro ansie i loro desideri e lo fanno in versi sciolti (...) » (Bernardi 113-114).

Cette distanciation, du narrateur et des personnages, permet au roman de varier les genres, mais surtout, d'exposer les personnages ainsi que la narration.

En effet, le choix de l'auteur de diviser son roman en deux grandes parties, régies chacune par un genre, poésie ou prose, ainsi que par deux types de narrateur, narrateur-auteur ou personnages, permet au texte et au récit d'être doublement conçu, perçu et développé. Ces deux visions d'une même histoire dévoilent ainsi les dessous de la structure narrative, qui peut être multiple et diverse, mais qui demeure inscrite dans le code. Ce dernier exploite donc la narration et le récit, afin de mieux révéler leurs possibilités, leurs structures. Ce mélange de genres, cette intertextualité, se commente ainsi et doit être considéré comme de la métafiction. Si la métafiction est une réflexion de la structure narrative dans une narration, un texte qui mélange les genres et qui emploie une pluralité de types de narrateur, possède les caractéristiques qui permettent de le classer dans une catégorie littéraire métafictionnelle.

Également, Pasolini indique, dans son récit, qu'il considère celui-ci davantage comme une parabole qu'un récit réaliste. L'utilisation de la parabole et le fait d'identifier son récit comme parabole sont primordiaux pour le récit. La parabole est :

« un type particulier de comparaison, développé sous la forme d'un récit destiné à persuader l'auditeur (le lecteur) d'adopter telle position morale. Par opposition à la fable, qui veut illustrer une vérité connue, la parabole prétend apporter des vues nouvelles, généralement sur la situation existentielle eschatologique de l'homme. L'essentiel d'une parabole ne réside pas dans le récit en lui-même, mais dans la comparaison que celui-ci induit avec la réalité extérieure » (Gorp).

Cependant, lorsque l'on pense à la parabole, cela évoque un retour à l'enfance, aux premières rencontres avec les récits du Nouveau Testament. La parabole, par une histoire détournée, enseigne aux enfants de Dieu les leçons morales pour finalement pouvoir atteindre son Royaume. Et cet usage de la parabole dans *Teorema* est clair et double puisque l'invité, par son corps, raconte un récit. C'est par les désirs qu'il soulève que les autres personnages sont transformés. Pasolini veut-il qu'ils puissent parvenir au Royaume, à la connaissance absolue? Dans le caractère social du texte, Pasolini aspire plutôt à une libération de la bourgeoisie. Donc, la parabole, comme genre comparatif, est déjà dans la métafiction puisqu'elle est toujours présentée consciemment et que les auditeurs sont toujours conscients qu'il y a une interprétation à faire pour la comprendre. La métafiction est directement présentée comme telle, la parabole l'est également. Ainsi, ce qui importe pour Pasolini et qui doit être compris de *Teorema* est que le récit, comme les paraboles, est authentique d'abord à lui-même, à son message qui est son premier sujet, et non pas à la réalité. Pasolini peut se permettre de mettre en scène une situation difficilement vraisemblable au profit d'un sens plus profond, qui révèle une nouvelle façon de concevoir soit le monde ou la littérature. Car, si le roman de Pasolini se veut une critique de la bourgeoisie, il travaille également à révéler la structure réelle de la narration et du récit:

« Anche questa scena e la seguente del racconto, il lettore deve leggerle come soltanto indicative. La descrizione non ne è quindi minuziosa e programmata nei dettagli, come in qualsiasi racconto tradizionale o semplicemente normale. Lo ripetiamo questo non è un racconto realistico, è una parabola; e d'altronde non siamo entrati ancora nel cuore degli avvenimenti: siamo ancora all'enunciazione» (TEO 20)⁹.

Que Pasolini, lui-même, se révèle, annonce le récit et explique sa forme, indique bien que *Teorema* adopte une structure métafictionnelle. En effet, Pasolini reconnaît l'existence de récits "réalistes" ou "normaux" qui doivent ici être les récits qui se développent autour d'une conception selon laquelle l'histoire a déjà eu lieu. Le récit réaliste, tel que développé particulièrement au XIX^e siècle, tendait effectivement à une véracité de la narration, sans secret que le lecteur devait découvrir. Ainsi, l'auteur développait le récit afin que le lecteur croie en son authenticité et non pas que ce dernier reconnaisse son caractère fictionnel. Présentée comme vraie, l'histoire éludait sa qualité narrative pour celle du réalisme du récit. Le fait que Pasolini distingue son récit de ceux dits réalistes et qu'il caractérise le sien comme une parabole indique qu'il singularise le sien et ainsi, que le choix de genre narratif n'est pas anodin. La parabole énonçant vraisemblablement l'idée de comparaison, la conscience narrative développée par Pasolini se révèle être utile puisqu'elle permet d'agir elle-même comme instance de comparaison et, ici, comme une vue sur le code. Rappelons-nous que plus tôt fut discutée la valeur du code, de la parabole, soit du langage et de la narration, dans le texte de Pasolini. Le dévoilement de l'authenticité narrative par Pasolini, donc la reconnaissance de la narration, de sa présence et de ses particularismes, utilisé par

⁹ « Cette scène, elle aussi, ainsi que celle qui la suit, ne doit avoir pour le lecteur de valeur qu'indicative. La description n'en sera pas, par conséquent, méticuleuse, ni ordonnée dans les moindres détails, comme dans tout récit ordinaire ou tout simplement normal. Répétons-le, il ne s'agit pas ici d'un récit réaliste, mais d'une parabole; et d'ailleurs nous ne sommes pas encore entrés dans le vif du sujet: nous n'en sommes pour le moment qu'à l'énoncé » (THÉ 20).

Pasolini n'est pas sans sens. Il peut facilement être utilisé pour montrer ce que veut faire Pasolini: par une parabole, il veut montrer comment la société devrait être, mais son emploi d'une certaine métafiction, ce qui nous intéresse ici, sert à dévoiler comment la fiction est véritablement. Finalement, c'est sans aucun doute le désir de révélation, de dévoiler les artifices de la fiction (et de la société) qui anime *Teorema*. En exposant les dessous de la narration, la présence de lecteurs et la futilité de certains détails, Pasolini suggère que la seule permanence dans tout récit est le code, soit la narration et le langage, le corps finalement du texte, qui permet de montrer les réalités de la fiction comme une transfiguration. Et ainsi, le récit, variable, changeant, divers, n'est que possibilité, qu'une indication. Le code étant lui-même un des sujets principaux de *Teorema*, par sa parabole annoncée et discutée, conséquemment, ce récit adopte une forme métafictionnelle.

Un autre élément développé par Pasolini soulève certaines considérations métafictionnelles. Pasolini exploite en effet le thème de l'art dans *Teorema*; quoique brièvement mentionné, celui-ci est omniprésent. Le lecteur peut ressentir un désir artistique tout au long de la narration, qui est à quelques reprises plus précisément exploité. C'est le personnage du fils, Pier, qui est le plus étroitement lié à l'acte de la création artistique. D'abord, avec l'arrivée de l'hôte, une passion pour l'art est révélée chez Pier. Puis, une fois le corps possédé, la vérité du sexe dévoilée, Pier se perd dans l'art et «prova nuove tecniche (...) ma ciò che più è impressionante è la presenza di mucchi di materiali tutti trasparente» (TEO 144)¹⁰. Cet essai de la part de Pier de

¹⁰ « s'essaie à de nouvelles techniques (...) mais ce qu'il y a de plus frappant, c'est la présence de matériaux entièrement transparents » (THÉ131)

créer un objet artistique est intéressant pour le sujet d'étude de cette thèse puisqu'il vient détailler une façon de concevoir l'art, qui doit être celle de Pasolini, ou qui est du moins celle qui semble utilisée dans le roman *Teorema*. En effet, l'utilisation par Pier de matériaux transparents rappelle que la narration telle que développée dans *Teorema* est également transparente. En superposant des plaques de verre, le personnage met en scène sa propre composition. Car, que fait Pasolini? Il superpose des strates de récit, des récits transparents où les structures ne sont pas cachées. En effet, les nombreuses mentions de la présence du lecteur, le dévoilement des raisons de la structure narrative, le discours sur le récit sont tous des rappels de la véracité interne du récit que Pasolini transmet. Ainsi, celui-ci, par les procédés employés, adopte une position de transparence vis-à-vis du lecteur, de son propre texte et de son travail, car la métafiction, tout comme la parabole, se doit d'être facilement perçue et comprise, sinon elle devient inutile, obscure, et cela irait à l'encontre de sa propre définition. Pier ou Pasolini utilisent des matériaux ou des procédés pour dévoiler l'intérieur de l'objet ou sa structure interne. Cela correspond à de la métafiction. Très rapidement, Pasolini ajoute une réflexion sur l'auteur, s'attachant dans le texte à Pier comme artiste, qui s'articule ainsi:

« Nessuno deve capire che l'autore non vale nulla, che è un essere anormale, inferiore – che come un verme si contorce per sopravvivere. (...) Vetro su vetro, perché Pietro non è capace di correggere – ma nessuno se ne deve accorgere. Un segno dipinto su un vetro corregge senza sporcarlo un segno dipinto prima su un altro vetro (...) [o]ppure cellophane o garza incollati su vetro (...). L'autore è un povero tremante idiota. (...) Ha ridotto la sua vita alla malinconia ridicola di chi vive degradato dall'impressione di qualcosa di perduto per sempre. » (TEO 146-147)¹¹

¹¹ « Nul ne doit comprendre que l'auteur ne vaut rien, qu'il n'est qu'un être anormal, inférieur - qu'à la façon d'un ver il se tortille pour survivre. (...) Un signe tracé sur une plaque de verre corrige sans le

L'accent mis sur la transparence est ce qui est particulièrement pertinent pour les implications contenues dans le récit sur la métafiction. En effet, qu'est la métafiction sinon une transparence des effets narratifs, un dévoilement de la situation de l'auteur et du lecteur. Ainsi, Pier, qui pourrait vraisemblablement être Pier Paolo Pasolini, tente également de créer une œuvre dans laquelle les artifices, si artifices il y a, sont reconnus et montrés par le créateur lui-même. Ce n'est pas que tout travail métaréflexif n'offre aucune possibilité d'interprétation, qu'il n'offre aucune matière à réflexion, c'est plutôt que toute œuvre qui pose un regard sur elle-même choisit de ne pas dissimuler les matériaux qui ont servi à sa construction.

Dans le roman de James Salter étudié précédemment, l'auteur avait opté pour la présence d'un narrateur-écrivain-lecteur, qui dévoilait d'abord, par son rôle d'auteur, les structures et influences employées ou déterminées, ensuite, par son rôle de lecteur, les possibilités d'interprétation et l'idée de fiction dans tout le non-dit des rencontres entre Anne-Marie et Dean. Ici, le récit est métafictif à plusieurs niveaux: dans sa forme plus complexe (le récit d'un auteur imbriqué dans celui d'un personnage), mais surtout dans son contenu (les références à l'inauthenticité, aux rêves, etc.). Dans *Teorema*, cette transparence se situe également à plusieurs niveaux. En premier lieu, Pasolini utilise une forme narrative flagrante: il mélange les formes, ce qui propose d'abord une intertextualité, mais surtout, une conscience des structures narratives et de leurs

souiller un signe précédemment tracé sur une autre plaque de verre. (...) ou encore de la cellophane ou de la gaze collées sur du verre, en un tout transparent. (...). L'auteur n'est qu'un pauvre idiot tout tremblant. Il a réduit sa vie à la ridicule mélancolie de celui qui se sent avili de voir quelque chose lui échapper pour toujours. » (THÉ 133)

particularismes. Ensuite, il mentionne la présence d'un lecteur et renonce à une précision des données du récit pour reconnaître la futilité de certains de ces détails. En réitérant cela à plusieurs reprises, Pasolini ancre complètement son texte dans une conscience métafictionnelle, une conscience de son discours. Aussi, le discours sur la création, qui se fait par l'intermédiaire du personnage de Pier, le fils, suggère implicitement une réflexion sur l'acte de création et tout particulièrement, sur les implications de la transparence des structures de création. Ces trois instances de métanarration viennent assurément classer *Teorema* dans la catégorie des textes ayant une conscience et portée métanarrative et par conséquent, relevant de la métafiction.

Par ces différentes techniques de narration, d'interpellation, de référence, Pasolini veut vraisemblablement exploiter la métafiction et ses possibilités. Il refuse d'écrire selon les règles du néoréalisme, bien qu'il en exploite les thèmes sociaux, montrant les problèmes et la pauvreté du peuple. Il veut exploiter les structures narratives et ses règles, les chambouler, comme il veut le faire dans la vie, dans la société italienne. Il montre la réalité, mais jamais de façon linéaire, unique et dans l'illusion référentielle. Comme pour de nombreux auteurs de métafiction, « For Pasolini, neorealism told a fairy story, which encouraged a falsely optimistic sense of the hope about the course of history » (Ward 22). Bouleverser les règles, montrer les dessous, les constructions, l'artifice de la société et de ses représentations, tout cela reflète bien les considérations de beaucoup d'auteurs de la postmodernité.

Ainsi, alors que, dans *A Sport and a Pastime*, la présence d'un triangle amoureux était évidente et poursuivait la démarche amorcée par une narration elle-même pouvant être

structurée par la figure triangulaire, dans *Teorema*, les relations entre personnages sont différemment présentées. Comme dans le roman de James Salter, les désirs sexuels sont dévoilés, mis en avant-plan. Bien que jamais explicitement décrites, les expériences sexuelles demeurent omniprésentes, fondant la base du récit. Aussi, quand dans *A Sport a Pastime*, le désir était d'abord dirigé sur une femme et ensuite déplacé vers un homme selon mon interprétation, dans *Teorema*, c'est le personnage de l'hôte, un jeune éphèbe, qui est objet des désirs des hommes et femmes de cette famille italienne bourgeoise. Ainsi, le désir homosexuel présent dans le triangle amoureux n'est plus dissimulé sous le désir conjoint pour une même femme de deux hommes. Le père et le fils auront des relations avec l'hôte, tout comme la mère, la fille et la bonne. Pourtant, malgré que ces relations entre le jeune invité et les membres de la maison semblent d'abord linéaires, il devient clair qu'un autre sujet vient complexifier la situation et que, finalement, celui-ci se révèle compléter la forme triangulaire. Mais, quel est cet autre sujet? Il est clair que c'est par l'hôte que les personnages désirent et accèdent à autre chose. L'hôte joue un rôle d'intermédiaire entre les personnages et ce sujet qui constitue la troisième pointe du triangle. Ainsi, encore une fois, on retrouve dans un texte métaphictif une part importante réservée à la sexualité ainsi que s'observe la présence de *l'intermédialité* soit par un personnage ou par la narration elle-même. L'hôte est bien sûr la représentation du désir, cela est clair. Mais, la description de sa beauté et de sa personnalité si calme, bienveillante et généreuse, fait de lui un personnage qui est placé au-dessus des humains. Il est ainsi beaucoup plus près de la divinité que de l'homme. L'hôte est ainsi décrit comme pur: « Il corpo dell'ospite è come un soffio carnale, pieno di salute fisica e quindi anche - per la crudeltà delle cose giuste - morale. Con quel suo corpo, intatto,

misura di un altro mondo - quello dell'innocenza salvatrice - (...) » (Teorema 67)¹². Ce désir que les membres de la famille ressentent pour l'hôte est direct, certes, mais aussi et surtout, un désir de pouvoir et de possession du corps. Ils n'aiment pas l'hôte, ils veulent seulement posséder son corps, l'asservir à leur pouvoir, mais finalement, ce sera l'hôte qui, une fois l'acte complété, les transformera.

De plus, cette compréhension de l'invité, comme celle d'un personnage quasi sacré, du moins extraordinaire, s'observe également chez les personnages: c'est le motif de la contemplation, répété et visible autant avec Lucia, que Pier, Emilia, Odetta et Paul. Avant la consommation de l'acte sexuel, qui, elle, n'est jamais décrite, il y a d'abord réalisation du désir, par l'acte contemplatif. Dans l'œuvre originale, et particulièrement dans la traduction française, le terme « contemplation » et ses dérivés sont fréquemment utilisés, particulièrement dans la première partie, celle de la découverte du désir pour l'hôte et de l'apogée de ce désir, soit l'acte de possession sexuelle. Le premier sens de ce terme, tel qu'utilisé dans *Teorema*, est évidemment celui de l'acte de regarder attentivement. Chaque personnage observe justement l'hôte ou son corps ou ses vêtements. Néanmoins, il ne faut pas sous-estimer l'emploi de ce terme. Si Pasolini se disait profondément antireligieux, il était tout de même obnubilé par la religion et ses codes et toute son œuvre en témoigne, dont *Teorema*. Le mot contemplation possède également une connotation religieuse, elle est une méditation, une façon de sentir la présence de Dieu. Ainsi, lorsque les personnages contemplent l'hôte, ils ne font pas que

¹² « Le corps de l'hôte est comme un souffle charnel, plein de santé physique et donc aussi - en vertu de cette cruauté qu'ont les choses justes - morale. Avec ce corps-là, si pur, à la mesure d'un autre monde - celui de l'innocence et du salut (...) » (THÉ 62).

l'observer, ils le perçoivent comme un être sacré, plein de puissance, qui est le lieu d'une vérité: probablement celle de l'insipidité de leur vie bourgeoise. Pour Emilia, lorsqu'elle regarde l'hôte, «la contemplazione di quel corpo diventa insostenibile» (TEO 28)¹³, elle doit donc s'y soumettre, comme si elle avait finalement entendu l'appel du corps. Pour Pier, «contempla quel suo sonno tranquillo, virila e caldo. Rimane così, perduto e straniato, in quella contemplazione» (TEO 34)¹⁴. Pier également vit sa contemplation comme une dévotion à l'hôte. Par la suite, Lucia s'adonne à la contemplation : «suo insistente contemplare», «quella loro indifferenza contemplativa» et «li contempla» (TEO 42-43)¹⁵. Ici, la répétition nombreuse des "contemplare" et "contemplativa" viennent révéler d'abord le désir de Lucia, puis sa soumission à l'hôte, mais surtout, ici, la répétition devient, selon moi, les traces d'un procédé métafictionnel, révélant les intentions de l'auteur quant au rôle exact de l'hôte. Il est tel le fils de Dieu, le Christ, que tout le monde suit, auquel tous se dévouent. C'est le corps qui devient la parole divine. Les personnages observent attentivement le corps de l'hôte, le voyant comme une apparition, le lieu du mystère et de la conséquente révélation.

Pasolini reconnaît lui-même que l'hôte est la représentation de Dieu et que le seul langage qu'il peut utiliser, l'unique code dont il connaît les fondements, est celui de la sexualité:

« Je vous ai dit que pour moi l'érotisme est un fait culturel et dans *Théorème* je l'exprime comme un système de signes. Ce n'est pas l'éros antique, simple

¹³ « la contemplation de ce corps finit par lui devenir intolérable » (THÉ 27)

¹⁴ « il contemple ce sommeil (de l'hôte) si tranquille, viril et chaud. Il se plonge ainsi, éperdu et ravi, dans sa contemplation » (THÉ 32)

¹⁵ « Lucie s'attarde à les [les vêtements] contempler », « Lucie les contemple (...). Les contempler, quoi de plus facile » (THÉ 39-41)

manifestation d'une force naturelle. Bien sûr, cette forme y est impliquée. (...) Je veux dire que l'érotisme du film s'identifie à son "langage". Par exemple, ce Dieu, cet ange qui apparaît dans l'histoire de ce récit, communique avec les autres à l'aide d'un système de signes spécifiques, différent du système linguistique. Du reste, c'est peut-être le seul dont il soit capable. En effet, quelle langue humaine pourrait-il employer pour évangéliser? D'ailleurs, il n'est pas venu évangéliser, mais témoigner lui-même. » (IMP 106-107)

Ici, le code de l'érotisme et du corps s'ajoute au code du langage et de la narration. Ces codes distincts se rencontrent et se fondent entre eux et l'érotisme est ainsi utilisé comme un moyen de raconter, de raconter une histoire métaphictive qui justement questionne les codes et leur langage propre. Ainsi, l'hôte, s'il est vrai qu'il ne dit que quelques mots (caractéristique qui est particulièrement remarquable dans le film, mais également observable dans le livre), s'exprime énormément grâce à son corps: « Dans tout le film, il [l'hôte] se contente de prononcer quelques phrases, de lire des vers de Rimbaud - le rapport muet et ce système de signes érotiques constituent le seul moyen de communication des personnages du film ». (IMP 107) Pour Pasolini, cette utilisation de la sexualité dans *Teorema*, n'était pas anodine. Le désir brise le sujet. Chacun des personnages perd ce qui les définissait ou se perd lui-même littéralement. La sexualité devient un outil pour exprimer diverses considérations, dont la nécessité des changements bourgeois, mais aussi, une façon de sortir des codes préétablis que ce soit ceux de la société avec ses rapports sexuels uniquement conjugaux et sa recherche des richesses, soit ceux du langage avec ses mots pourtant précis qui peuvent facilement cacher des sens multiples et une forte symbolique, ou soit ceux de la narration et de la fiction, qui a longtemps promu un réalisme et un nouveau réalisme qui cachait sa présence. Finalement, Pasolini, dans son roman *Teorema*, dévoile les différentes facettes

des codes, leur multiplicité, mais surtout, leur présence. Il ne veut les cacher et ainsi en parle explicitement en faisant référence directe à l'importance des codes. C'est le postulat que font les auteurs de romans métafictifs sur le langage. Si celui-ci est un système de représentation, s'il n'est pas la réalité, le langage en tant que code est imparfait et ne peut être perçu comme mimétique. Ainsi, comme la fiction est langage, celle-ci est irrémédiablement factice et construite :

« If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a more useful model for learning about the construction of "reality" itself. » (Waugh 3)

Pour Pasolini, les signes érotiques sont un autre code que celui langagier pour exprimer exactement cela : le corps est un intermédiaire, un code, qui permet de retravailler le rapport au réel et aux structures autant sociales que narratives.

Donc, l'acte de contemplation devient une manière de présenter l'hôte comme un objet de transfiguration, un fils qui vient délivrer une bonne nouvelle, celle de la libération du corps et des désirs (limités dans la société bourgeoise), et qui finalement opérera une véritable possession de l'esprit et du corps de chacun des personnages. Par la contemplation, les personnages s'approchent de l'hôte qui les possède; par la sexualité, il y a découverte d'une foi ou d'une mysticité qui dormait dans les personnages. Le corps de l'invité est le lieu de la révélation, il est l'intermédiaire entre les personnages et le monde du sacré.

C'est par l'utilisation d'un autre motif que chacune des scènes de "conquête" de l'hôte semble répétée et singulièrement semblable. Il y a d'abord un certain voyeurisme de la

part des personnages. Comme le lecteur observe curieusement le secret du récit dans la métafiction, le voyeur observe un acte sexuel et tente d'y découvrir le secret. Le voyeurisme précède la contemplation, à laquelle succède finalement une scène dans laquelle tout se déroule comme un rêve : «con un gesto violento ma un po' sognante e idiota» (TEO 28), «solo agendo, come in sogno», «posseduta da un sogno nato dentro di lei» (43), «la sua perdita e la sua inerzia hanno la violenza espressiva che hanno gli oggetti nei sogni» (45), «Il padre l'ha già adocchiato, come in sogno» (67)¹⁶. Mais, qu'est-ce que le rêve? C'est un acte qui se déroule dans les frontières du corps, tout en étant une illusion : il est vrai dans sa narration, son récit est authentique, mais sans réalité concrète. Le rêve se conçoit ainsi comme un récit. Ils sont deux lieux d'illusion, où une certaine narration est effectuée. Et pourtant, le rêve, dans sa définition même, reconnaît en étant seulement ce qu'il est, son inauthenticité. Il est dans l'inconscient et le désir. Il est lui-même une sorte de code, une parabole peut-être, qui peut être déchiffré. Ainsi, ce n'est pas tout récit qui est tel un rêve, mais ce sont particulièrement les récits aux qualités métafictionnelles qui sont comme des rêves. Quand le rêve est mentionné, souvent il est associé à la nuit, bien sûr, mais également à la sexualité, à l'érotisme possible présent. Si le rêve est le lieu de l'illusion, il est également le lieu des pulsions, des désirs assouvis, de l'éveil de l'inconscient. Chez Pasolini, l'utilisation ou la mention du rêve réfère à l'ambiance trouble, instable, qui entoure les rêves. Mais cela vient également rappeler, surtout par les nombreuses occurrences de rêve, que, dans le récit, tout se déroule un peu comme dans un rêve, et ce, plus précisément, lors des moments

¹⁶ « et d'un geste violent, mais comme en rêve » (THÉ 27), « seulement en agissant, comme en rêve » (36), « en proie à un rêve qui a pris naissance au-dedans d'elle-même » (40), « sa perte et son inertie se parent de cette violence excessive que prennent les objets dans les rêves » (42), « le père a déjà posé ses yeux sur lui, comme en rêve » (62)

les plus érotiques du récit, soit ceux lors desquels les personnages abandonnent les restrictions de leur conscience et se permettent finalement de connaître le plaisir charnel sans tabous ni limites établies par la société.

Dans *l'Histoire de la sexualité*, Michel Foucault s'intéresse bien sûr au sexe, mais aussi à ses liens avec la société bourgeoise et le capitalisme. Interprétant le corps comme loi, Foucault propose que la société bourgeoise se soit fondée sur un principe important: le corps et conséquemment la sexualité, comme lieux du pouvoir. Les bourgeois ont ainsi rendu public le corps, socialisant la sexualité comme sujet d'étude, tout en réprimant celle individuelle. Les bourgeois exercent un contrôle sévère de leur sexualité qui doit de ce fait rester concentrée dans les limites permises par la société, soit l'amour conjugal ou extraconjugal pour l'homme et sa maîtresse. Aussi, la sexualité se catégorisera ainsi différemment pour les sociétés bourgeoises: d'un *ars erotica*, on passe à la sexualité appréhendée comme science, avec ses fondements et ses vérités. En adoptant cette position, le monde bourgeois relègue ainsi au second plan le côté plus érotique de la chose, les désirs inexploités et la capacité de les combler. Les idées telles que présentées par Foucault dans *La volonté de savoir* représentent bien ce que développe justement Pasolini dans *Teorema*. En effet, il met en scène une famille bourgeoise dans laquelle chacun des membres jouait le rôle qui lui était conféré par son sexe et pour qui les désirs, principalement sexuels et spontanément authentiques, semblaient profondément enfouis sous les lois de leur société. La rencontre avec l'hôte, ce jeune homme dont l'auteur mentionne la puissance, la singularité et également l'irrésistibilité, fera oublier d'abord à la bonne, mais ensuite au fils, au père, à la mère et à la fille, les dictats de la société bourgeoise, et chacun connaîtra finalement les secrets du sexe, celui sans retenue

ou législation. Outre cet intérêt, cette obsession, pour la sexualité, Foucault développe également la dissimulation qui entoure cet acte. Cela s'observe également dans *Teorema*, puisque les personnages vivent leurs désirs dans le secret et ne les révèlent qu'à l'hôte. L'hôte est une tentation qui hante les personnages, qui les largue et leur fait défier les restrictions sociales au profit du corps et de ses plaisirs. Il est la représentation abstraite du désir et le fait qu'il reste sans nom, presque sans identité, illustre bien son rôle d'objet de désir et de lieu de transfiguration. Également, la narration descriptive telle qu'utilisée par Pasolini illustre étonnamment bien la froideur des échanges de la société bourgeoise, comment tout est gardé pour soi, ou même bien enfoui dans son intériorité. Ainsi, les pensées internes des personnes sont plutôt évacuées, ce qui reste est leurs actions qui révèlent finalement leurs désirs intérieurs. Par ce procédé, la sexualité de la société bourgeoise est présentée vraiment comme une composante sociale étudiée, définie par des statistiques et des normes. Ainsi, les rapports sexuels avec l'hôte se distinguent de ceux socialement acceptables ou permis: « Gli passa la sua mano - che non ha mai accarezzato che la propria moglie o una serie di amanti belle ed eleganti, nel modo dovuto » (TEO 82)¹⁷. Ici, le père va à l'encontre des réalités permises par la société et succombe à un plaisir homosexuel, interdit dans la société bourgeoise. Cette conception de la sexualité comme, non pas malsaine, mais limitée et moralisée, est réitérée lorsque, à son tour, la bonne, Emilia, est tentée par l'invité : « e ciecamente obbediente al suo istinto ormai senza più ritegni (...) priva di coscienza e di parole, e ormai, di pudore » (TEO 29-30)¹⁸. Dans ce passage, le narrateur met l'accent sur l'instinct du personnage et

¹⁷ « Il promène sa main - qui n'a jamais caressé que sa propre femme, ou des maîtresses, nombreuses, belles et élégantes, comme il se doit (...) » (THÉ 76).

¹⁸ « obéissant aveuglement à son instinct (...) privée de conscience et de parole, et désormais, de pudeur (...) » (THÉ 28)

conséquemment, sur la désertion de sa conscience. Car, si la conscience habite les hommes, elle est d'abord modelée par la société ou la religion. L'abandon des conventions résume donc l'élément déclencheur des rapports entretenus entre l'hôte et les membres de la famille dans *Teorema*. Et pourtant, probablement grâce à la volonté d'authenticité du texte, tel qu'elle a pu s'observer par diverses caractéristiques métafictionnelles, *Teorema* ne désavoue pas la sexualité, mais lui offre une place où elle n'est pas analysée scientifiquement. Il s'intéresse au *sexe*, tel que défini par Foucault. Et pourtant, Pasolini fait de la littérature, ce que la société bourgeoise a fait de la sexualité. Mais ici, c'est le désir d'authenticité et de vérité au profit d'une littérature libérée de ses dictats qui est exacerbée et non pas la volonté malade de la société bourgeoise de tout dévoiler sur la sexualité au profit, finalement, du dénuement de celle-ci. Grâce aux procédés employés, Pasolini réussit à illustrer les réalités de la société bourgeoise, tout en les réfutant.

Alors que dans *A Sport and a Pastime*, le désir homosexuel était voilé, mais révélé par les rapports entre les personnages, dans *Teorema*, ce désir est explicitement présent. L'amour homosexuel ne constitue en rien une marque de métafiction, pourtant, ce désir s'inscrit également dans une rupture: Pasolini tente de lui donner sa place dans une société bourgeoise italienne qui le bannit encore. Ce qui est intéressant dans les rapports homosexuels est bien résumé dans cette phrase de Pasolini :

« La pratique homosexuelle constitue donc, face au coït conjugal, institué comme pratique normale, un dangereux contretype pour la reproduction, y compris pour la reproduction des modèles idéologiques que secrète ou répercute la cellule familiale. » (IMP 192)

Ainsi, le triangle amoureux, tel que défini par Girard et développé par Sedgwick, est également ici présent. Est-ce que l'homosexualité, sa présence, est une autre façon pour Pasolini de sortir des pratiques dites normales, celles de la littérature réaliste ou néo-réaliste? Il serait possible de le supposer puisque si dans ces littératures, le désir de peindre une réalité toujours plus réelle et authentique primait, il en résultait souvent une réalité bien façonnée par l'auteur, mais aussi par les règles sociales et littéraires. La métafiction, tout comme l'homosexualité, a ses règles et ses référents. Néanmoins, elles servent ici toutes deux à sortir justement de cette normalité imposée par d'autres. Si, pour Pasolini, « Tout aussi obscurément, l'homosexuel recherche le même dans l'autre (l'autre-même), un partenaire avec lequel le terrible pouvoir du père ne risque pas de se reproduire » (IMP 198), le récit de rencontres entre hommes dans *Teorema* pourrait parallèlement retrouver son incidence dans la narration. Si, dans un récit, le pouvoir du père est inévitablement celui des mots et de la narration engendrée, la présence homosexuelle, où des corps similaires se rencontrent et se découvrent dans le but même de ne pas reproduire une réalité, mais plutôt de l'affirmer telle qu'elle est, de la vivre actuellement sans dénier son caractère fictif, pourrait être toute métafictive. Les mots et la narration peuvent ne pas répéter leurs propres lacunes dans le texte en essayant justement de dire ce qui les entache.

Teorema possède plusieurs éléments qui font de lui un texte métafictif. De plus, particulièrement dans la première partie, son récit est fortement chargé d'érotisme. Ainsi, encore une fois, se retrouve un roman métafictif, *Teorema*, qui adopte un genre érotique pour livrer un discours ou une réflexion sur la narration. Le système de signes érotiques permet à Pasolini de développer un rapport au corps, à celui de l'homme et du texte. La

sexualité est profondément réglementée. Pour Pasolini et Foucault, la société bourgeoise a limité cette liberté du corps et l'a normalisée. Mais, l'érotisme dans la métafiction peut prendre plusieurs formes et avoir plusieurs portées. Par exemple, dans une étude sur *Molloy*, Inger Christensen propose que «In Beckett, as in other works of metafiction, sexual activity is used symbolically to throw light on the narrator's creative ability» (Christensen 106). En effet, le rapport au corps en est de création: lieu de conception et de génération, mais également lieu de récit et conséquemment de narration. Dans *Teorema*, la sexualité peut avoir un rapport créateur puisqu'il y a révélation, après les rapports sexuels, quoique seule la bonne s'élève au-dessus de la réalité et devient sainte. Les autres personnages dérivent lentement et tentent de fuir leur réalité pour retrouver, peut-être, leur première jouissance. Ainsi, le rapport à l'érotisme dans *Teorema* est ancré dans un système de signes. La sémiotique érotique permet de dévoiler une réalité, celle qui était cachée par les règles bourgeoises, lois dissimulatrices et réductrices. Pasolini veut embrasser autant la liberté sociale que celle du roman. Une appelle l'autre. Et la parabole devient elle-même une parabole selon laquelle les personnages cherchent à découvrir les secrets du sexe. Les éléments métafictifs sont utilisés conjointement avec ceux érotiques afin d'ouvrir davantage le texte, de le révéler. Comme un homme se dénuderait devant un autre, le texte se met à nu devant le lecteur, et la relation qui s'établira entre eux sera déterminée par les interprétations des signes, des gestes, qu'ils partageront.

CHAPITRE 3: TROU DE MÉMOIRE

Le troisième roman choisi diffère davantage des deux premiers. Cette différence s'observe autant dans la structure du texte que dans son rapport à la sexualité et au désir. En effet, *A Sport and a Pastime* et *Teorema* adoptent une structure métafictionnelle qui se fonde sur des traces dans le texte : mention du lecteur, variabilité et instabilité des lieux ou des personnages. Dans *Trou de mémoire*, le texte est un roman dans un roman et ce sont ses auteurs et ses éditeurs qui viennent ancrer le récit dans une métafiction grâce, entre autres, à l'utilisation toute particulière des notes de bas de page. De plus, alors que dans les deux romans précédemment analysés, le rapport à la sexualité est plus calme, et voyage dans le fantasme, *Trou de mémoire*, quant à lui, présente une sexualité beaucoup plus violente, un désir plus destructeur se situant même dans l'insatisfaction et l'impuissance.

L'écriture de Hubert Aquin est souvent présentée comme étant hermétique et s'adressant à un lectorat érudit et cela est logique à la position d'Aquin sur la littérature et particulièrement sur les rôles du lecteur. En effet, Aquin désirait que ses romans activent chez le lecteur un travail réflexif. Il ne voulait point une lecture passive dont l'intention ultime était le divertissement. De plus, grand admirateur de Nabokov et de son *Pale Fire*, Aquin voulait développer ce genre d'écriture consciente d'elle-même, et empruntant une structure et une langue plus complexes. En tant qu'écrivain, il était pleinement au courant de cette nouvelle tendance littéraire qui s'interrogeait sur elle-même et se mettait en scène, soit la métafiction, et tel était son projet littéraire :

« Donc les effets de contrepoint et de polymorphisme littéraire doivent être doublés (la surenchère régit le roman) [...]. Ce n'est pas seulement le langage que je veux rendre inflationnaire, mais la structure même du roman qui, d'abord perçue comme solide et fascinante, doit révéler progressivement la complexité qu'elle dissimulait dans les premières phrases. Au-delà de cette complexité, le lecteur cherchera de nouveau la structure [...], mais cette structure [...] se dérobera à sa quête confiante et à son attention. Le lecteur se trouvera médusé, trahi, mis finalement en présence d'une œuvre détruite, d'un chaos- alors que, selon les lois de tous les genres, il était en droit d'attendre le contraire. Après avoir annoncé une construction, je lui dévoilerai un amas de ruines. Trahison pure, ce roman doit l'être dans sa forme même et jusqu'au bout (-ce qui signifie, en termes de méta-roman, que la destruction avouée se propose toutefois comme une forme nouvelle [...]. » (JOU 249)

Ainsi, son projet d'écriture est basé sur le dévoilement des genèses littéraires des romans, et ainsi le lecteur doit comprendre et démystifier la forme des romans, telle un détective menant une enquête policière. Les nombreuses critiques reconnaissent cette particularité de l'œuvre d'Aquin, ce désir de remettre en question la réalité:

« Édifié sur la charpente du roman policier, forme littéraire éminemment "logique" et "cohérente", *Trou de mémoire* ébranle les catégories dans lesquelles nous avons tendance à emprisonner le réel, nous amenant au-delà du linéaire, vers une perception simultanée des multiples niveaux et des contradictions essentielles de la réalité. » (Smart 78)

Le roman policier est mû par l'élucidation d'un meurtre ou d'un mystère et cette quête de la vérité unique. Dans un roman, particulièrement du genre policier, le lecteur occupe la place du détective qui tente de résoudre les mystères du crime et de la narration. En jouant avec ce genre, Aquin actionne une double représentation des implications du désir (désir de résolution d'un meurtre, de révélation des secrets de la narration et de la sexualité) et détruit ainsi la convention de la vérité unique et exprime au lieu la pluralité des réalités.

Roman polymorphe, *Trou de mémoire* raconte une histoire complexe qui entretient les doutes quant à son authenticité. Le texte se présente d'abord comme l'autobiographie de Pierre X. Magnant, un pharmacien québécois aux idéologies révolutionnaires. Magnant raconte son meurtre, celui de son amante, Joan, une Canadienne-Anglaise. Cependant, son récit est ponctué de notes, écrites par un éditeur qui essaie d'établir la réalité et de clarifier les propos initiaux de Magnant qui sont souvent désarticulés et ambigus. Le lecteur y apprend que ce dernier est mort et que son récit n'est pas tout à fait authentique. Apparaît ensuite une autre signature dans les notes: RR, une seconde éditrice qui se révèle plus tard être la sœur de Joan. RR a une relation avec un Africain, Olympe, à qui le roman cède la parole. Celui-ci raconte alors le viol de RR, commis par un Magnant obsédé par cette sœur de Joan, l'amante qu'il a tuée. Le roman se termine lorsque RR reprend finalement le contrôle du texte, après les suicides de Magnant et d'Olympe, et raconte qu'elle change d'identité pour pouvoir élever l'enfant qu'elle porte, fruit de sa rencontre avec Magnant, et ainsi se libérer des attaches de son passé.

La métafiction dans *Trou de mémoire*, comme dans les autres romans étudiés, s'exprime et se propage de façons diverses. Par l'intertextualité, les thèmes abordés, le baroque, et l'incessant balancement entre authenticité et *fictivité*, *Trou de mémoire* est définitivement un texte métaphictif, et tel était clairement l'intention d'Aquin :

« Au contraire, je préconise qu'on sacralise, ni plus ni moins, cette artificialité qui, selon moi, est inhérente à tout ce qui est écrit - de telle sorte que, rendue consciente, cette artificialité révèle la propriété par excellence du produit littéraire, soit : les techniques de composition de l'écrivain. »
(BLO 147)

La métafiction veut dévoiler l'artificialité des récits pour *s'autoreprésenter* et montrer grâce à diverses techniques d'autoréflexivité sa propre structure qui nécessite, malgré tout, les jeux illusoires de la narrativité pour se faire et s'accomplir. Aquin est fort conscient de cela : le projet de *Trou de mémoire* étant de trahir le lecteur devant cette œuvre chaotique que son auteur catégorise lui-même comme *méta-roman* dans son journal.

D'abord, offerte au lecteur sans ambages et secrets, la structure globale du roman définit le roman comme métafictif. Étant basé principalement sur des extraits des journaux intimes de Magnant et d'Olympe, le récit est souvent interrompu par des voix tierces. En effet, un éditeur sans nom et RR viennent ajouter leurs voix au récit en commentant le texte. L'éditeur commence d'abord par donner des informations expliquant ainsi les éléments mentionnés par Magnant et qui pourraient être obscurs pour le lecteur, tels que la signification de RDA, le Rassemblement démocratique africain, un parti politique probablement inconnu de la plupart des lecteurs. Mais, il ajoute aussi des notes sur son travail d'éditeur ou sur l'aspect même du texte, par exemple s'il était dactylographié ou manuscrit. Ces notes viennent sans cesse réinscrire le texte dans sa vraie nature. Elles rappellent que ce livre est un objet créé des mains d'un auteur et que celui-ci est l'origine double d'un meurtre et d'une création. La vérité du texte est alors remise en question puisque le lecteur ne peut au départ que se demander si cet éditeur est le véritable éditeur du roman ou un personnage. Bientôt, celui-ci se met à parler de Magnant comme de l'auteur du texte: après tout, l'auteur est Aquin et tant que les notes servaient à fournir des renseignements pour combler cette distance érudite avec le lecteur, ce dernier pouvait croire en leur authenticité. Cependant, lorsque l'éditeur commence à parler de

Magnant, de son discours, de son journal, ces notes deviennent rapidement un élément d'intertextualité beaucoup plus engagé. En effet, Aquin joue sur les vraies implications éditrices pour ajouter un niveau de lecture à son texte.

Ces notes dévoilent cependant une plus grande complexité. Elles sont ancrées dans une intertextualité profonde. *Trou de mémoire* a ouvert ses marges et les a exploitées. Ainsi, les notes font partie intégrante du récit, elles ne sont pas là seulement pour faire le travail de l'éditeur ou du critique. Elles permettent de développer un espace où la conscience du texte peut se développer ouvertement. Et leur contenu amplifie cette conscience et cette autoreprésentation. Donc, un lecteur attentif, c'est-à-dire un lecteur actif qui prendra le temps de vérifier certains énoncés de l'éditeur et de l'auteur, remarquera rapidement qu'ils sont truffés d'erreurs et de fausses informations qui sont délibérément fournies. Un exemple intéressant est celui traitant du musée de Sherlock Holmes: « Je me suis arrêté l'autre hiver au 221b, Baker Street: j'étais avec Joan qui, il faut bien le dire, ne comprenait pas mon émotion dans cet étrange maison transformé en musée » (TM 89). Cependant, une note de l'éditeur vient expliquer ceci: « Il y a un musée Sherlock Holmes au 221, Baker Street et non pas au 221b, comme le suggère l'auteur » (TM 89). Cependant, ces deux informations sont fausses. Lors de l'écriture de ce roman ou même au moment où est situé de récit, il n'existait de musée Sherlock Holmes ni au 221 ni au 221b. Le premier texte donne une fausse information, que l'éditeur dit corriger, oui, mais la nouvelle information est tout aussi fausse, ce qui intensifie le caractère factice du texte écrit. Ainsi, même les supposées corrections ne peuvent être considérées par le lecteur comme dignes de confiance. Alors, qu'implique la présence de tels éléments? « Nous nous rendons compte que les notes servent moins à "authentifier" (pour reprendre un

terme cher à l'éditeur) le texte qu'à contester l'entreprise même d'authentification du récit » (Wall 107). Ici, Anthony Wall fait une très juste analyse de la portée réelle de ces notes. En effet, d'une manière plus subtile, qui demande du travail de la part du lecteur, *Trou de mémoire* se compromet dès le début et l'illusion référentielle est ainsi mise à nue et la question de la vérité déjà énoncée. Aquin joue ainsi avec le lecteur, ce qui est une des caractéristiques mêmes de la métafiction. Marilyn Randall propose que ces notes soient une parodie anticipée (un autre élément propre au texte métafictif) des futures éditions critiques de *Trou de mémoire*. De plus, quoique ces notes fassent référence à des éléments réels, tels que des auteurs et des textes véritables, elles sont souvent inexactes, comme le remarque maintes études critiques sur ce roman, dont l'édition critique de la Bibliothèque québécoise. Par exemple, dans un chapitre que l'éditeur ajoute pour parler de ces rapports avec Magnant, il rapporte des propos que ce dernier lui aurait jadis tenus. Cependant, RR commente ceci en informant les lecteurs que ces paroles viennent en vérité de Maurice Blanchot et ont été publiées dans son texte *Études critiques*. La plupart des lecteurs connaîtront Blanchot, mais peu se souviendront du titre de toutes ses œuvres. Et peu sauront que Blanchot n'a jamais publié de livre portant ce titre et que cette citation n'est donc ni de lui ni de Magnant (mais probablement de Barthes selon la véritable édition critique de Janet Paterson et de Marilyn Randall). Randall exprime clairement que ces pratiques se retrouvent en littérature :

« Or, la juxtaposition du référent réel, où le signe tient une double signification - celle du monde *extrafictif* et celle du monde fictif où il évolue (Montréal, par exemple) - et du référent fictif, dépourvu de référent dans le monde réel (P.X. Magnant, par exemple), est bien établie et constitue le fondement de la stratégie réaliste comme celui de la métafiction postmoderne (...) » (Randall 560)

Ici, il serait juste de voir cela comme une stratégie particulièrement métafictive puisque le texte étant présenté comme une autobiographie, il devrait respecter les éléments de notre réalité. Alors que dans des textes réalistes, même si la vérité est légèrement tronquée, cela est fait pour célébrer la toute-puissance de l'illusion narrative. Dans le roman d'Aquin, ces fausses informations, qui peuvent peut-être passer inaperçues chez le lecteur inattentif, sont tout de même trop importantes pour ne pas venir remettre en question la sacralité du réalisme narratif. Ces notes « brouillent la frontière entre deux espaces discursifs - le fictif et le réel - en créant une zone intermédiaire dans les marges du texte où les deux se confondent » (Randall 561). Ce récit n'est pas vrai, les récits ne le sont que rarement, et Aquin veut montrer cela.

Ce rapport à l'authentification et à la vérité domine littéralement le texte. Il y a les notes qui viennent briser le réalisme romanesque, mais les personnages eux-mêmes, dans le corps du texte ou dans les notes, viennent à leur tour rejeter ce qui fut écrit par d'autres. Certains personnages mentent selon ce qu'affirment les autres. Et c'est dans ce mélange des personnages et de leur incessant désir de tout authentifier et d'établir une « vraie vérité » que se dévoile un autre aspect propre à la métafiction: le rapport entre authenticité et facticité. En effet, comme il le fut mentionné précédemment, la littérature dite métafictive s'intéresse tout particulièrement au rapport qu'entretiennent la fiction et la réalité. Alors que les romans traditionnels veulent généralement maintenir l'illusion référentielle de leurs récits et présenter ceux-ci comme une vérité, les romans métafictifs veulent plutôt dévoiler leur *inauthenticité* et jouer avec celle-ci, en l'affirmant, parfois la niant, mais toujours en en faisant un élément central qui leur permet de mettre en lumière les structures narratives. Dans *Trou de mémoire*, Aquin va encore plus loin

puisque la mise en abyme répétée de la relation auteur-éditeur-lecteur crée un discours où s'entrechoquent les réalités, parfois fort différentes, des personnages. Ainsi, tout un champ lexical de l'authentification et de la vérité marque le récit : « Son écriture, si changeante soit-elle, pourrait au moins me servir de point d'appui pour authentifier ces quelques pages » (TM 115), « Je dois la vérité au lecteur fidèle (...) » (TM 155). Néanmoins, malgré ce désir de vérité, le lecteur se rend vite compte que celle-ci est inatteignable et que finalement, c'est une autre notion de vérité également présentée dans le roman qui est probablement plus juste: une vérité instable et multiple.

« La tragédie que vivent l'éditeur, Olympe Ghezze-Quénum et Pierre X. Magnant est précisément l'entreprise folle d'essayer et de dominer la vie de l'extérieur. La vérité pour eux est une entité finie, cernable, définissable. Il suffirait, croient-ils, de se hisser telle la fausse RR de «Semi-finale», dans une position privilégiée d'observation détachée, soit la position de narco-analyste, soit la place de l'auteur du crime parfait, pour pouvoir dominer la vie, lui dicter sa signification souvent secrète, lui imposer de l'extérieur un ordre qui n'est pas le sien. Et voilà que malgré toutes ces tentatives menées pour arrêter le cheminement des sens du roman, on finit par retomber dans le trou, telle la fausse RR retombant sur scène, car la vérité, elle, n'arrête jamais de se déplacer. » (Wall 100)

En jouant avec le thème de l'authentification et en le mentionnant explicitement, *Trou de mémoire* développe sa particularité autoréflexive, puisqu'il soulève chez le lecteur un doute quant à l'authenticité de toute fiction, de tout ce qui est dit dans un roman, de toute vérité, qui ne peut être unique, comme nous le démontre si bien les personnages qui, dans l'écrit, interposent leurs réalités, parfois fort différentes. Et c'est ce trou qui est si intéressant. Le trou, comme une zone noire, un vide dont le sens ne demande qu'à être comblé, et qui est également un lieu qui emprisonne et qui limite l'homme, a bien entendu plus d'une connotation et sera développé plus tard. Alors que le roman a voulu

être authentifié comme autobiographie, soit un relevé de faits et d'évènements réels, il se détruit lui-même :

« RR ne sont pas vraiment mes initiales: c'est en quelque sorte un pseudonyme abrégé dont je me suis affublé et qui n'est pas sans rappeler ma volonté initiale de me situer d'emblée au niveau de la fiction. Oui, je n'ai cessé de poursuivre - dans cet écrit polymorphique - une expérience d'écriture fictive ; depuis la première page, je n'ai pas cessé d'inventer et de vouloir confectionner un roman. » (TM 139)

Qui parle ici? RR, Magnant ou tout simplement Aquin? L'accord du participe passé *affublé* étant au masculin, l'auteur est donc un homme et cette citation n'étant pas sans rappeler les propos similaires émis par Aquin dans son Journal, Aquin se révèle peut-être finalement. La narration est une expérience qui doit être vécue, elle est fiction et construction, elle est multiple et polymorphique. Et ainsi, après le « Madame Bovary, c'est moi. », «Le roman d'ailleurs, c'est moi (...) » (TM 17) d'Aquin fait un clin d'oeil tout à fait intertextuel à la figure de l'auteur.

Dans l'écriture et le style, les écrits d'Aquin sont souvent qualifiés de baroques, puisqu'ils sont toujours très étoffés, travaillés et très chargés *référentiellement*. Leur écriture et leur structure ne proposent pas une lecture facile, puisque chaque phrase est réfléchie et un deuxième sens, qui demande une recherche érudite, lui est souvent accolé. Le baroque, dans son opposition au classicisme, peut lui aussi être un élément métaphictif puisqu'il s'épanouit dans le désordre, la multiplication des objets et idées, particularité de *Trou de mémoire* :

« L'esprit classique [c'est-à-dire le rationalisme et le réalisme du roman traditionnel] ignore la dialectique: il impose au réel chaotique une vision ordonnée, stable et parfaite en prétendant que cette vision représente le réel.

L'esprit baroque, au contraire, reconnaissant que la réalité est insaisissable, s'intéresse à la lutte qui s'engage lorsque l'homme essaie de maîtriser le réel. » (Smart 12-13)

Car, le texte d'Aquin est baroque, dans son mélange de formes, dans sa structure complexe, dans sa remise en question infinie de son authenticité, dans ses mensonges et dans ses jeux, dans sa multiplicité et dans son érudition. Et tout cela demande du lecteur un travail supplémentaire, dont est conscient Aquin et qu'il voulait intentionnel.

Ainsi, le récit ainsi que la structure qu'il exige mettent en relief les relations existantes, mais ici fictives, entre les lecteurs-auteurs-éditeurs, établissant une profonde mise en abyme où les rôles de chacun sont pointés et traités. Ainsi, au tout début de son texte, du vrai récit, Magnant interpelle ses lecteurs, comme le font souvent les auteurs des textes métafictifs qui veulent développer leur présence et ainsi les inclure directement dans le processus de création de l'œuvre littéraire : « Je viens de commencer un roman infinitésimal et strictement autobiographique dont il me presse de vous livrer - j'ajoute froidement : cher lecteur... » (TM 17). Et pourtant, alors que son texte est censé être autobiographique, il le nomme roman, ce qui dévoile déjà que le lecteur est en présence d'un récit, peut-être fictif : « Le roman; il n'y a que ça pour m'imposer silence et me distraire de ma perfection. J'écris, je raconte une histoire - la mienne-, je raconte n'importe quoi ; bref, j'enchaîne, je cumule, je gaspille les effets secondaires, qu'importe! » (TM, 20) Et alors, dans le passage incessant du haut de la page au bas de celle-ci (les notes des éditeurs), une rupture se crée dans l'illusion romantique. Alors que Magnant parle de son roman qui « raconte n'importe quoi », l'éditeur, lui, stipule que « (...) mon propos n'est pas tant de porter un jugement littéraire sur cet écrit que de

prévenir le lecteur de sa qualité non fictive » (TM 79), et pourtant affirme que tout n'est pas vrai :

«À plusieurs reprises, sur ces pages débordantes d'une écriture dansante, l'auteur fait des allusions au roman qu'il écrit ou qu'il voudrait écrire, ou qu'il devrait entreprendre, mais aucun lecteur avisé ne peut croire que ces allusions, à cause même de leur caractère "allusif", confèrent un tant soit peu de réalité au fameux roman dont il est question. » (TM 80)

L'éditeur occupe son rôle premier, il analyse le texte, aide le lecteur à le comprendre, mais est inconstant dans son désir de vérité puisqu'il est aussi le premier lecteur, qui déchiffre un texte complexe et en donne sa version : « La dilation de l'écriture atteint ici son paroxysme, à telle enseigne d'ailleurs qu'il a fallu - depuis trois ou quatre pages- déchiffrer presque au hasard » (TM 34). Pour un récit qui se dit authentique, il semble inconstant pour un éditeur de *déchiffrer au hasard* un texte et de le livrer néanmoins comme vrai.

Un autre élément clé de *Trou de mémoire*, et qui est bel et bien présenté comme une clé du récit, est le tableau d'Holbein le Jeune, *Les ambassadeurs*. Le narrateur lui consacre plusieurs pages d'analyse et l'inscrit comme double du roman : « Il s'agirait donc d'un texte à clé ; et il faudrait, dans ce cas, en modifier l'optique - de même que le spectateur du tableau d'Holbein finit par regarder ce tableau selon d'autres critères que ceux qu'il a développés dans un musée... » (TM 157). Ce tableau présente une anamorphose dans laquelle se dissimule un crâne, représentation de la mort des deux personnes représentées. Comme le spectateur doit regarder cette œuvre d'une façon différente pour bien saisir ses secrets, en se plaçant à un endroit précis mais qui ne respecte pas les conventions, le roman doit être lu différemment. Le spectateur, tout comme le lecteur,

doit être conscient de cette particularité, car, sinon, il pourrait bien ne pas voir l'essentiel et ainsi rater complètement le véritable objet du tableau (ou du roman). Pour l'éditeur, « Peu [lui] chaut la grandeur de l'œuvre d'Holbein le Jeune : [il] ne prise nullement ce type d'imagination encline seulement à tromper le spectateur, à le duper avec des apparences de réalité (...) » (TM 159). Et pourtant, l'éditeur semble ne pas se rendre compte qu'il participe à un projet où tout est confus, multiple, à la fois caché et dévoilé. Une toile en apparence simple peut cacher autre chose, selon les principes de l'anamorphose, et c'est son spectateur qui doit en trouver le secret: ce dernier est là, l'auteur l'y a mis, mais, comme pour un meurtre dont un coupable existe, le lecteur doit en résoudre le mystère. Ce tableau est ici inscrit dans le code ; il devient un code qui, s'il est connu du lecteur, permettra de comprendre, de déchiffrer la loi du roman et d'établir sa vérité : « La perspective anamorphosique est une métaphore puissante pour la régression infinie vers la quête d'un « réel » [...] indépendant[] de notre entendement » (Turcotte 89). Mais, présenté dans un texte qui était déjà, par son inscription dans la métafiction, ancré dans une structure allégorique, ce tableau devient une double allégorie. Et c'est là que cela devient particulièrement intéressant pour le projet de *Trou de mémoire* puisque cette double allégorie devient un lieu encore plus mystérieux, comme le lieu d'un désir qu'il est difficile de cerner et de combler, qui est finalement la représentation de ce que nous ne pourrions combler totalement : le texte comme objet du désir d'interprétation inscrite dans une vérité unique. En effet, la narration et le récit, principalement dans les récits métafictifs, présentent souvent des jeux, des énigmes, que le lecteur doit résoudre. Il y a consciemment de doubles représentations que l'auteur utilise pour magnifier les structures narratives qui sont lues et analysées par le lecteur, et cela est porté encore plus loin dans *Trou de mémoire*.

« Or, c'est à ce deuxième niveau que jouera la célèbre toile de Holbein le jeune, *Les ambassadeurs* (1533), son rôle étant de figurer le degré élevé de transformation entre la narrativisation et la *renarrativisation*. En fait, cette toile sera le gage de la réussite de RR qui a promu un récit autobiographique au rang de fiction objective. » (Richard 78)

Oui, mais indiquer que le roman a une clé et que celle-ci est ce tableau de *Les ambassadeurs*, qui est présenté comme le lieu de la métaphore, préfigure justement la critique du texte. Le désir du lecteur d'analyser ce lien qui est explicitement donné est le même que celui de démystifier les fondements de la narration et cet acte d'interprétation reflète à l'avance celui qui sera fait par les critiques. Ainsi, peu importe l'analyse finale faite de ce tableau de Holbein, Aquin ne veut que mettre en scène, dans un désir d'autoréflexivité, le travail futur des lecteurs et des critiques littéraires: le désir d'interprétation et de révélation des métaphores de l'œuvre.

Un autre élément qui vient perturber le réalisme littéraire et établir un jeu autoreprésentatif est, comme il en fut déjà discuté, la présence du double. En effet, comme l'observe si bien Wall, les termes mêmes du double sont omniprésents (deux, double, dédoublent, etc). Ainsi, ce champ lexical et ces répétitions mettent l'accent sur le double visage de tout. Rien n'est simple et unitaire et un roman peut à la fois supposer à la vérité fictionnelle et à sa vraie nature qui est celle de la fiction. Comme le propose Anthony Wall, « Le double est partout dans le texte et, avec le champ sémantique de la notion de vérité, il constitue un des réseaux de métaphores transphatiques les plus importants du roman » (Wall 111). Il est principalement présent par l'entremise des personnages qui se ressemblent, se mêlent, se disant même parfois un. D'abord, les personnages de Magnant et d'Olympe sont très similaires et Olympe le remarque et le

mentionne dans sa lettre à Magnant. Tous les deux exercent la profession de pharmacien qui est déjà un indicateur très important. Que fait le pharmacien? Il soigne le corps:

« Le pharmacien opère de mille façons, selon une infinité d'ordonnances : il injecte, transforme, dilate, relâche, vaso-contracte, calme, réveille, excite, déprime, se désagrège comme une pluie de neutrons ; il agit, agent pur, sur le corps, non pas d'abord dans le but de se faire payer maigrement ses interventions, mais parce que son mode d'être est justement cette action continuelle, innommable, incertaine, sur ce qui vit le plus à ses yeux ». (TM 70)

Ils agissent donc sur le corps, directement, et écrivains, ils lient ainsi corps et récit. De plus, Olympe est Africain, alors que Magnant est Québécois, mais tous deux se présentent comme des colonisés qui luttent contre un pouvoir, tentant de déterminer leur identité et de contester les pouvoirs politiques en faisant discours et actes révolutionnaires. Ainsi, Olympe reconnaît cette similarité entre eux : « En somme je vous demande de croire que mon admiration profonde (...) n'est pas un subterfuge de mes tendances narcissiques » (TM 6). Également, les deux hommes désirent des femmes similaires, des étrangères, des sœurs. Ce double entre Olympe et Magnant est exacerbé par la suite dans le récit. Lorsque Magnant viole RR, Olympe devient possédé et obnubilé par cet acte. Il y pense constamment et se glisse dans la peau de Magnant : « Soudain, je l'imagine et cela me trouble infiniment. Je l'aime et, du coup, je me retrouve dans la peau de Pierre X. Magnant, quasiment dans les bras de Joan nue, secouée par son propre plaisir, hurlant sans pudeur... » (TM 166). Olympe s'identifie à Magnant, il est Magnant, et les fantasmes du Québécois viennent le hanter : « Je me suis contenu; j'ai réalisé, instantanément, que le projet qui venait de me traverser l'esprit ressemblait singulièrement à un viol. Oui, j'avais été sur le point de la violer, moi aussi : quelle horreur! » (TM 211). Le viol, ce désir de Magnant, excite à son tour Olympe qui

veut posséder RR sans contrainte et consentement. Patricia Smart suggère justement que « [s]i Olympe apparaît comme essentiellement passif, surtout par comparaison avec son double Pierre X. Magnant, ce n'est pas parce qu'il est victime, mais parce que, rêveur éveillé, il assiste impuissant au déroulement hallucinant de ses propres fantasmes » (Smart 115). Le rêveur éveillé, personnage rencontré dans *A Sport and a Pastime* et *Teorema*, se retrouve également ici et est joué par Olympe, celui qui devient un double de Magnant et retrouve en lui ses propres fantasmes. Il devient par moments même RR, car il vit à sa place, il s'imagine, étant la victime, peut-être consentante, de Magnant : « Chaque fois que RR recommence son récit, je me retrouve encore à Lausanne, quasiment sous la peau de RR qui se tient sous la marquise ; et j'attends que Pierre X. Magnant m'aborde » (TM 220). Mais Magnant également, alors qu'il écrit son texte sous l'effet de drogues, oscille constamment entre la réalité et le rêve.

RR et Joan sont également des doubles. Joan, d'abord, dès sa première apparition, est traitée par Magnant comme le double d'une autre femme: « Joan, seconde et double, successive aussi, a nié par son apparition celle qui l'avait précédée » (TM 63). De plus, ancrant encore davantage le roman dans un jeu du double, RR finit par affirmer que Joan n'est pas Joan sa sœur, mais une femme qui travaille dans le milieu du théâtre, spécialiste du scénographe du trompe-l'œil. Ainsi, chaque personnage multipliant ses identités dévoile que le roman est lui aussi truqué. Les personnages eux-mêmes ne sont pas authentiques et uniques ; ils sont multiples et un, tous femmes ou hommes ayant les mêmes fantasmes, soit un désir de révéler l'autre, de le posséder, de le violer, comme le lecteur viole le livre pour le posséder à sa manière.

Ainsi, le motif du double, qui se retrouve également dans *Les ambassadeurs*, dans le roman fictif et dans le nom évoque les préoccupations de la métafiction, soit les rapports d'opposition entre unicité et *pluricité*, entre vérité et fiction, comme le résume Smart :

« Ces personnages-doubles représentent la structure dialectique de la réalité et symbolisent, selon le contexte où ils apparaissent et selon la perspective qu'on adopte, la tension qui existe entre l'art et l'histoire, l'universel et le particulier, l'abstrait et le concret, l'imaginaire et la réalité des faits scientifiques » (Smart 8).

Cette structure dialectique propre à la métafiction est donc développée davantage grâce à ce thème du double puisque le double comme procédé narratif et référentiel suggère un mouvement constant entre plusieurs possibilités interprétatives entre lesquelles le lecteur tente désespérément de se fixer.

Ainsi, par divers procédés dont certains n'ont pas été complètement développés, Aquin installe son récit dans un genre métafictif qui lui permet de révéler les diverses structures et dimensions qui sous-entendent tout récit et toute narration l'authenticité. Il met en lumière les rôles du lecteur, de l'auteur et de l'éditeur, peut-être même du critique. Ces éléments s'entremêlent alors avec le motif de l'érotisme, du sexe comme lieu profond de tous les désirs, violents ou paisibles, et dévoilent alors encore davantage du monde de l'érotisme et du récit.

Trou de mémoire. Un titre fort évocateur qui dépasse la perte de la mémoire, celle des Québécois qui ont perdu leur identité en perdant leur histoire. Le trou est ce que tente de combler le texte: il est encore le lieu du désir et le lieu de la limite de l'interprétation et, par le fait même, de la vérité : « Et voilà que malgré toutes ces tentatives menées pour

arrêter le cheminement des sens du roman, on finit par retomber dans le trou, telle la fausse RR retombant sur scène, car la vérité, elle, n'arrête jamais de se déplacer » (Wall, 100). Le trou est la vérité du récit, l'interprétation finale et unique d'une narration. C'est bien le désir de tout lecteur et critique, c'est la raison pour laquelle il lit : pour que la vérité lui soit dévoilée, comme l'illustrent si bien les romans policiers. Cependant, le trou évoque également les lieux du sexe, qu'ils soient vaginaux, buccaux ou anaux. Le lien entre le désir de la sexualité, l'érotisme qui permet à l'homme de s'identifier et de se créer et le désir de raconter se révèle déjà dans le titre. Car le trou est la représentation de ce désir :

« Au lieu de combler un trou, de laisser apercevoir ce qu'on cherchait à nommer, la métaphore n'arrête pas de bouger, de nous circonscrire, d'échapper à notre saisie. Le projet de saisir la métaphore constitue sans doute un rêve sécurisant » (Wall 44).

Et saisir la métaphore, interpréter le roman, le fixer dans une vérité, tel est ce qui dirige les lecteurs, ces lecteurs qui sont également des sujets désirants qui veulent combler leur désir et leur connaissance des secrets de l'érotisme. Le trou est la représentation de ce lieu du désir que l'on ne peut nommer ou atteindre, car s'il est nommé, il n'est plus un désir. L'allégorie joue avec cette même instance d'un inconnu à découvrir, et une fois lue, elle n'est plus. Le trou est alors le point de fuite qui dirige le roman. Et ce double, dans la structure, les personnages, dans le roman et les différentes traces laissées, tel le tableau d'Holbein, deviennent un trou noir où le lecteur risque de se perdre : « Le montage impose une oscillation narrative où le sujet se dédouble, laissant apparaître la faille où il s'engouffre » (Cardinal 145). En effet, ces nombreux doublements font perdre une unicité, autant narrative qu'identitaire, et le lecteur, tout

comme les personnages, se retrouve finalement prisonnier de ce trou, qui reste néanmoins le lieu vers lequel pointe son désir.

Il faut aussi rappeler que dans tous les romans de Hubert Aquin, la sexualité est un thème omniprésent, majeur et cette présence presque continuelle, qu'elle soit explicite ou implicite, est inhérente et révélatrice. Lorsqu'elle n'est pas clairement exprimée («L'autre jour, dans une librairie, j'ai longuement hésité entre *L'homme impuissant*, *La femme frigide* et *Onanisme et homosexualité* - trois classiques du genre, paraît-il» (TM 130)), elle est néanmoins partout : dans les mots employés, dans les connotations sous-jacentes. Mais surtout, elle revêt une importance primordiale pour les personnages, tout particulièrement pour Olympe et Magnant. Dans le journal de Magnant, dans le récit qu'il livre, pratiquement tout énoncé rappelle la sexualité, tout comme le fait *Trou de mémoire*. En effet, la majeure partie des éléments et du désir sont toujours inscrites dans un dédoublement : jamais uniques dans leur référence, ils ont chacun deux définitions. Les premières mentions à l'écriture enveloppent déjà celle-ci dans un jeu de mots à connotation sexuelle: « Ce que j'écris à la machine - sur cette vieille Olivetti dont le "q", invariablement, crée un embouteillage de caractères - me fascine en retour ». La lettre *q* évoque ici clairement le mot *cul*. La surenchère de caractères, trop de mots, trop de récits qui se ramassent ensemble, collées et entremêlés, peut déjà laisser supposer une réflexion entre le récit pluriel et autoréflexif (la métafiction) et la sexualité (plus particulièrement l'érotisme). De plus, Aquin ou plutôt Magnant ne se gêne pas pour relater des moments intimes entre lui et Joan. Que ces moments soient toujours publics leur enlève-t-il toute pudeur?

« Et puis, alors que nous étions debout sous les lampadaires "Queen Anne", appuyés sur la grille noire du parc, nous nous sommes livrés à la subversion la plus basse, très basse oh! oui : j'ai déboutonné l'imperméable de Joan, afin de trouver l'agrafe latérale de sa robe et, ma foi, j'ai été victorieux partout à la fois : de ma main basse, insérée entre peau et robe, j'ai glissé vers le bas le slip qu'elle avait pris la peine d'enfiler ; et avec tous les gestes approximatifs inhérents à ma caresse, j'ai réchauffé la paume de ma main sur sa vulve et, tout en veillant à notre sécurité dans ce parc noirâtre, le visage de Joan s'est tourné vers moi tandis que, sous le manteau, je rendais à la convulsion absolue sa vulve de petite fille. » (TM 67-68)

Dans ce rapport, la rencontre a lieu à l'extérieur, dans un Londres colonisateur, qui présente alors l'acte sexuel dans une double représentation, ici, l'agression du sujet colonisé envers le colonisateur. Cet acte est à la fois caché, sous le manteau, mais révélé. Aquin dévoile un fantasme et le raconte, le plaçant doublement dans un lieu public et l'offrant à un double voyeur. D'abord, il est raconté dans une narration qui était dès ses prémices dans le désir : « Desire is always there at the start of a narrative, often in a state of initial arousal, often having reached a state of intensity such that movement must be created, action undertaken, change begun » (Brooks 38). Et c'est ce qui a motivé le début de ce récit: le fantasme du viol et conséquemment du meurtre d'une femme et qui devient un autre double. L'acte évoque à la fois le désir sexuel, dans sa conception littérale, mais également le désir de narration, acte inhérent de tout écrit selon Brooks : « Écrire un roman parfaitement désarticulé, c'est encore ce que je peux faire de mieux dans mon état puisque je n'ai personne à tuer pour le moment » (TM 20). Ainsi, l'écriture de Magnant offre au lecteur, ici un voyeur durant un moment qui devrait être intime, motif auquel je reviendrai plus tard, la description d'une scène érotique. Ensuite, le lieu de cet acte étant un parc, un lieu public, place une fois de plus cet acte sexuel

devant un public : les passants qui marchent et qui pourraient à tout moment voir Magnant glisser ses mains sur Joan.

Tous les romans d'Aquin constituent en vérité une grande œuvre où les mêmes thèmes se croisent et s'entrecroisent constamment. Aquin s'intéresse à la quête identitaire, particulièrement celle des Québécois, à l'amour, la mort, la violence et la transgression sexuelle (Cités dans l'édition critique de Janet Paterson et Marilyn Randall). On ne peut en effet qu'utiliser le terme transgression pour traiter de la sexualité dans l'œuvre d'Aquin. Le sexe est souvent brutal et ceci est un autre doublement de l'acte sexuel qui développe la pulsion de mort. Comme Brooks le propose, toute narration est poussée par et vers cet instinct de mort. Le sexe est alors plus près de l'agression que de l'amour consensuel. Il n'est jamais complètement sincère et authentique, toujours annihilé par les personnages eux-mêmes. Et pourtant, il est facile de maintenir que la sexualité chez Aquin est toujours ancrée dans un érotisme profond, bien que différent de celui rencontré jusqu'à maintenant dans *A Sport and a Pastime* et *Teorema*. C'est le plaisir de la chair et de l'amour qui guide les personnages, c'est ce désir de possession, souvent diminué par l'acte même, qui domine. *Trou de mémoire* présente un récit hanté par la sexualité. Dans son journal, Pierre Magnant raconte son assassinat de Joan. Celui-ci se déroule pendant l'acte sexuel et les cris de mort et d'orgasme de Joan se mélangent alors que Magnant l'étrangle doucement: « Joan est morte égorgée de plaisir » (TM 26). Dès le début, mort et sexualité se mêlent. Et c'est ce premier coït, près du viol, qui lance le récit. Et cet acte est ensuite répété avec RR et cette répétition indique explicitement l'importance de ce thème: « J'ai été violée. Il m'a violée... Tu sais qui. Je ne l'ai pas immédiatement reconnu ; j'étais cachée sous une marquise pour échapper à la pluie. Il

m'a attirée dans une entrée sombre, puis, puis... » (TM 194). Magnant ne désire pas l'amour sexuel traditionnel et accepté socialement, il est ancré dans le fantasme de l'interdit :

« Oui, il me semble que je retrouve mille puissances et mille fois plus de poussée vénusienne quand je m'imagine en train de relever la robe d'une collégienne ou d'une inconnue qui ne veut pas plus me connaître que je ne veux l'inscrire sur mon carnet d'adresses - mais qui serait prête à cela, pourvu que tout se passe rapidement, violemment, sans le moindre conditionnement sentimental ou social... » (TM 130).

Et ce fantasme du viol s'associe rapidement à l'auteur qui viole les préceptes de la fiction et ses conventions et les offre au lecteur qui joue alors le rôle d'un voyeur.

Le thème du voyeur, rencontré dans *A Sport and a Pastime* et *Teorema*, se retrouve donc aussi dans *Trou de mémoire*, comme il le fut mentionné précédemment et ce, d'une double façon, évoquant alors un désir exhibitionnisme. Il est d'abord différent puisque ce sont les personnages qui se soumettent librement au regard des autres. D'abord, Joan et Magnant, selon ce dernier, ont eu de nombreuses relations sexuelles devant d'autres personnes ou dans des lieux publics: « C'est dans ce laboratoire surpeuplé que Joan et moi avons fait l'amour si souvent après les heures de travail et sous le regard curieux des singes Rhésus, fascinés par notre étreinte longue, haletante, compliquée : humaine » (TM 22). Ils se livrent également à des ébats sexuels dans les rues de Londres. Le regard des autres semble particulièrement important pour Magnant qui semble forger son identité grâce au regard des autres, et cela s'applique également à sa conception de la vérité qui doit être approuvée par les autres. Le voyeur regarde sans être vu un acte intime, généralement sexuel. Dans le texte métafictif, le lecteur est placé dans une position de voyeurisme par l'auteur lui-même : il se doit de lire et de reconnaître ce qui

lui est habituellement caché, dissimulé sous les lois des romans classiques et réalistes. Dans *Trou de mémoire*, le lecteur est un voyeur, il est le singe qui observe Joan et Magnant ; il est ces lecteurs qui analyseront le texte et seront fascinés par la complexité du texte. Cependant, Magnant tait des moments érotiques qui se sont déroulés en public ou sinon, l'éditeur en ajoute et se met lui-même en position de voyeur :

« (...) Joan était (...) affalée sur la banquette, tête renversée à l'arrière, paupières closes, tandis que Pierre X. Magnant, se tenant presque en porte-à-faux à ses côtés, a commencé par relever doucement la jupe de Joan, découvrant le blanc de ses cuisses écartées sous la table, puis il a caressé sa partenaire engourdie, mais complaisante dans sa demi-somnolence verbeuse (...) le couple se comportait comme s'il n'y avait eu personne autour. Les gestes de Pierre X. Magnant, patients, répétés, étaient de ce fait exempts de toute indécence, même si des yeux ahuris étaient braqués sur sa main patiente et sur la peau blanche de Joan : une sorte d'invraisemblance se dégageait du couple exhibé. (...) Joan a soudainement fait entendre un cri d'amour. Puis, finalement, gêné lui-même d'avoir été le voyeur d'une étrange scène d'amour, il (Luigi) s'est affairé auprès de ses clients comme si rien d'anormal ne s'était pas passé. » (TM 84)

Le lecteur de texte métaphictif voit effectivement des choses qui lui sont habituellement cachées puisque l'auteur révèle ses procédés fictifs. Et, l'érotisme dans l'art dévoile le corps, ses plaisirs et les fantasmes qui l'entourent.

L'érotisme se différencie principalement de la sexualité, plus générique, par son rapport direct avec le monde des désirs et des fantasmes. Ceux-ci peuvent se dissimuler dans les rêves, dans l'inconscient, mais parfois, ils sont avoués et reconnus. Ainsi, dans *Trou de mémoire*, outre le fantasme de Magnant pour l'interdit et le viol, RR trahit son amour pour Joan, sa présumée sœur, son double :

« Une femme qui meurt d'amour pour une autre femme, c'est affreux; enfin, c'est presque de mauvais goût. (...) passe encore l'homosexualité entre deux hommes; les gens la tolèrent, quand ils ne cherchent pas carrément à lui

reconnaître un brin de normalité. Mais moi, femme amoureuse d'une femme, je suis une sale dégénérée, une perverse! » (TM 142)

Joan est le lieu du désir des autres personnages, même de RR qui tente de cacher son amour homosexuel pour cette femme « en prêtant à leur relation un caractère fictif de normalité » (Mocquais 153). Que ce soit avec RR, Magnant ou Olympe, plusieurs critiques ont effectivement vu dans le personnage de Joan le lieu principal de rencontre entre sexualité et fiction. Cela est même clairement énoncé par un des éditeurs dans *Trou de mémoire* et est ainsi *fictionnalisé* dans le récit :

« Pour revenir au rouge "présumé" des caractères, ce détail (pur mensonge) indique la propension de l'auteur à établir des correspondances entre son récit et le corps de Joan, donc une volonté explicite de faire un produit littéraire. Les relations ainsi établies entre le rouge de l'encre et le sang de Joan nous laissent deviner que l'auteur ne recule pas devant le mensonge pour frapper l'imagination du lecteur. » (TM 55)

Magnant dit rédiger une partie de son texte avec le sang de Joan. Joan est le lieu de tous les fantasmes, ceux de Magnant comme ceux de RR. Ainsi, « le discours de R.R., culturellement et techniquement chargé, pivote autour du personnage de Joan qui représente une sorte de catalyseur de l'écriture de même qu'elle était catalyseur du désir sexuel » (Mocquais 154). Elle est la représentation du désir qui guide les pulsions sexuelles et elle est également le désir qui oriente toute narration.

Un autre motif très révélateur pour les liens entre métafiction et érotisme dans *Trou de mémoire* est celui du tissu, plus précisément celui du tissu d'art. Il est également présenté comme un lieu de métaphore qui offre une explication au roman et au texte. D'abord ce tissu recouvre Joan. C'est après tout elle qui est le lieu du secret, le mouvement initial

de la narration et sa fin (la compréhension de sa mort), et le lieu des premiers élans de désir. Ce tissu représente alors le texte et ces diverses possibilités interprétatives :

« Je me vois écrire ce que j'écris, conscient à l'extrême de recouvrir le corps de Joan d'une grande pièce de toile damassée d'hyperboles et syncope : J'improviserai un véritable tissu d'art, mot à mot, afin d'en vêtir celle qui est nue, mais morte, oui, morte de sa belle morte parfaite. » (TM 57)

Le tissu se veut la représentation du récit qui est mince puisqu'il doit être soulevé, il faut révéler et le corps de Joan et les secrets de la narration, pour comprendre et accéder au véritable récit, à son interprétation finale. Ainsi, dans cette figure du tissu, rappelant celui qui recouvre les corps morts. *Trou de mémoire* avoue cela explicitement et présente alors la littérature comme « un voile aveugle qui cache la réalité » (TM 57). En mentionnant cela, Aquin avoue que l'œuvre littéraire doit être analysée, qu'elle n'est pas vraie, qu'elle n'est que représentation, réitérant son caractère métaphictif et le travail d'analyse et de critique inhérent à tout récit.

Étrangement, dans ce récit mû par le désir, plusieurs éléments dans le texte évoquent une possible impuissance sexuelle chez Magnant, et ces éléments sont énoncés autant par les éditeurs que par Magnant lui-même. Son désir ne peut se réaliser selon les règles et il doit violer les règles pour atteindre l'orgasme. D'abord, l'éditeur mentionne que Magnant a vécu des échecs sexuels et que cela a pu le hanter jusqu'à lui faire craindre la réalité des rapports sexuels. Son désir est déplacé : ce n'est plus le désir tel que la société l'a conditionné (« Et ce déficit cumulatif m'incline, à la longue, à me désintéresser de mon conditionnement au désir » (TM, 129)), mais celui de la subversion et de l'interdit.

« Mon comportement sexuel est à l'image d'un comportement national frappé d'impuissance : plus ça va, plus je sens bien que je peux violer... Faire l'amour normalement ne m'intéresse plus vraiment. Je ne sais plus ce qui se

produit. Ce désenchantement ressemble trop à une phobie d'impuissance. Fatigué, je rêve à la plénitude du viol - comme les mystiques doivent aspirer à l'extase divine ou à l'apparition... » (TM 127)

Et l'impuissance envers la réalité et les conventions sociales est représentée par le désintérêt pour l'amour normal, et cela est doublé par le même rejet des conventions traditionnelles littéraires dans les récits métafictifs. De plus, le viol est ensuite lié au sacré et le désir correspond alors au même désir de transfiguration, tel que retrouvé explicitement dans *Teorema*. Il y a le désir, c'est-à-dire tout le mouvement causé par le désir et qui se dirige vers lui, celui qui motive toute narration, comme le propose justement Peter Brooks : « Narratives both tell of desire - typically present some story of desire - and arouse and make use of desire as dynamic of signification » (Brooks 37). Il y a le désir sexuel qui est lieu du secret que l'homme cherche désespérément à dévoiler. Et ces désirs évoquent également le désir de tout savoir, celui de la révélation mystique, de la connaissance absolue de l'existence de Dieu ou de Jésus (pour l'acte de transfiguration). Ainsi, la métafiction met en scène ce désir de connaître et de posséder les structures internes de la narration, comme le sexe est guidé par le désir de révéler les secrets internes des rencontres des corps et des fantasmes.

Dans ses romans, tout comme dans ses essais critiques et journaux, Hubert Aquin fait plusieurs références aux liens entre le corps, tout particulièrement comme lieu de sexualité, et le récit, que ce soit les structures narratives ou ses acteurs (auteur et lecteur). Sans en développer et identifier profondément les liens, Aquin reconnaît qu'ils sont présents et que ces deux éléments sont étroitement liés. Le rapport entre lecteur et auteur est en effet perçu par Aquin comme contigu à une relation sexuelle : « La

littérature jaillit, pour ainsi dire, de cette union entre un écrivain et un lecteur. Au mieux, cette rencontre ressemble au coup de foudre, à un accouplement fulgurant qui dure le temps de la lecture » (Blocs 265). Le fruit de cette rencontre est donc l'œuvre littéraire, que le lecteur et l'auteur créent conjointement, car tel est le projet d'Aquin : impliquer activement le lecteur dans la création de l'œuvre : « Lisant droit dans la page, le lecteur de l'œuvre d'Aquin est ni plus ni moins engagé dans un coït (l'« accouplement fulgurant » de la citation) où il pénètre la page comme on pénètre un sexe de femme » (Richard 64). Le corps du texte et de la femme sont alors des doubles. L'œuvre jaillit, ce qui rappelle l'orgasme, le lieu de la complétion du désir. Et ce moment de l'orgasme est intéressant lorsque mis en lien avec ce passage : « Pierre, each time we make love, I feel as if I will not live afterwards... (Étrange, son pressentiment de ne pas survivre à son orgasme!) » (TM 98). L'orgasme comme le lieu de la vérité et de la connaissance de tous les secrets ne peut que précéder la mort, la mort du roman, la mort du désir. Peter Brooks développe cette conception de la narration comme se mouvant toujours vers sa fin et cela se répète dans la théorie d'un désir qui ne vise que sa complétion, qu'elle se fasse ou non. Ainsi, dans un récit métaphictif, l'accent mis sur la représentation, donc sur la répétition des structures narratives et des récits, réitère cet instinct de mort : « What operates in the text through repetition is the death instinct, the drive toward the end » (Brooks 102). Cette rencontre entre le double désir de la fin du texte et l'atteinte du désir (souvent l'orgasme) exprime alors que la fin est réellement une fin, bien mise en scène par la mort de Joan simultanée à l'orgasme et par ce trou noir, lieu à la fois de désir et de mort.

Ainsi, dans la rencontre du corps et du texte, se dévoile ce mouvement plein de désir. Ce désir est celui de la fin de la narration, soit de la révélation de tous ses secrets. De plus, ce désir est celui du sexe et de l'érotisme qui est guidé par le même élan de révélation. Le lecteur est un voyeur ; dans les textes métafictifs, il observe, incertain et parfois dans le malaise, les structures, le corps de la narration, être révélés. Dans les scènes érotiques, comme tout homme, il cherche à retrouver ses fantasmes, à les accomplir. C'est ce mouvement de l'interprétation et de la mise en scène et à nu, de la narration et des corps désirants, qui guide la métafiction et font de l'érotisme un genre qui lui permet de se livrer doublement. Car métafiction et érotisme sont mués par les mêmes désirs, ceux de comprendre les mystères de leurs corps, qui ne sont que rarement offerts. *A Sport and a Pastime*, *Teorema* et *Trou de mémoire* ont donc été pour nous des lieux de révélation et de mise à nu des secrets des récits et du sexe.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAMS, M.H.. *A Glossary of Literary Terms*, Boston Heinle & Heinle, 1999, 366 p.

AQUIN, Hubert. *Trou de mémoire*, édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, 346 p.

— *Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 199, 406 p.

— *Blocs erratiques: textes (1948-1977)*, Montréal, Quinze, 1977, 284 p.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, Paris, Les éditions de minuit, 2007, 306 p.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte, précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, 129 p.

BERNARDI, Sandro, Pasolini e l'uso dell'allegoria in « Teorema », *Studi Novecenteschi: Rivista Semestrale di Storia della Letteratura Italiana Contemporanea, Volume 31*, numéro 67-68, 2004, p. 109-19

Bible TOB, Montréal, Société biblique canadienne, 1997, 1861 p.

BROOKS, Peter. *Reading for the Plot*, Londres, Harvard University Press, 1992, 363 p.

CARDINAL, Jacques. *Le roman de l'histoire*, Québec, Les éditions Balzac, 1993, 185 p.

CERVANTÈS, Don Quichotte. Repéré à beq.ebooksgratuits.com/cervantes/Cervantes-1.pdf

CHANADY, Amaryll. (1987). Une métacritique de la métalittérature. *Études françaises*, Volume 23, numéro 3, 1987, pages 135-145

— (1986). Entre la quête et la métalittérature — Aquin et Cortázar comme représentants du postmoderne excentrique. *Voix et Images*, Volume 12, numéro 1, 1986, pages 42-53

CHRISTENSEN, Inger. *The meaning of metafiction : a critical study*, Bergen, Universitetsforlaget, 1981, 174 p.

CRILA (Centre de recherches inter-langues d'Angers). *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, 211 p.

CURRIE, Mark. *Postmodern Narrative Theory*, New York, St. Martin's Press, 1998, 169p.

DADOUN, Roger. *L'érotisme : de l'obscène au sublime*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 232 p.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1997, 247 p.

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, 308 p.

DOWIE, William. *James Salter*, New York, Twayne Publishers, 1998, 142 p.

FEDERMAN, Raymond. *Surfiction*, Marseilles, Mot et le reste, 2006, 203 p.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2010, 211 p.

FREUD, Sigmund. *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1988, 146 p.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Livre de poche, 1961, 351 p.

GORDON, Robert S.C.. *Pasolini, Forms of Subjectivity*, Oxford, Clarendon Press, 1996, 324 p.

GORP, Hendrik van, Dirk Delabatista, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2005, 533 p.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative : the metafictional paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980, 168 p.

MOCQUAIS, Pierre-Yves-Alain. *La quête de l'autre par l'écriture, une lecture de l'œuvre romanesque de Hubert Aquin*. Ph.D. dissertation, The University of Western Ontario (Canada), Canada. Dissertations & Theses: Full Text, Mars 2011

MOLINO, Jean. *Homo fabulator*, Montréal, Leméac, 2003, 381 p.

MORDELL, Albert. *The Erotic Motive in Literature*, New York, Collier Books, 1962, 202 p.

PASOLINI, Pier Paolo. *Teorema*, Milan, Garzanti, 2008, 204 p.

— *Théorème*, Paris, Gallimard, 2001, 188 p.

— *Les dernières paroles d'un impie : entretiens avec Jean Duflot*, Paris, Belfond, 1981, 283 p.

RANDALL, Marilyn. L'homme et l'œuvre : biolectographie d'Hubert Aquin, *Voix et images*, Volume 23, numéro 3, 1998, p.558-579

RICHARD, Robert. *Le corps logique de la fiction : le code romanesque chez Hubert Aquin : essai*. Montréal, L'Hexagone, 1990, 131 p.

SALTER, James. *A Sport and a Pastime*, San Fransisco, North Point Press, 1985, 191 p.

SCHOLES, Robert. *Fabulation and Metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979, 222 p.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*, New York ,Columbia University Press, 1985, 244 p.

SMART, Patricia. *Hubert Aquin, agent double : la dialectique de l'art et du pays dans Prochain épisode et Trou de mémoire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, 138 p.

STEINER, George. *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, 236 p.

TURCOTTE, Élise, La disparition élocutoire du romancier; Du « roman de la lecture » au « roman fictif » au Québec, *Voix et images*, Volume 31, numéro 3, 2006, p.87-104

WALL, Anthony. *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Québec, Balzac, 1991, 238 p.

— Prisonnier dans ce trou, ce *Trou de mémoire*, *Voix et Images*, Volume 14, numéro 2, 1989, p.301-320

WARD, David. *A Poetics of Resistance : Narrative and the Writings of Pier Paolo Pasolini*, London, Associated University Presses, 1995, 219 p.

WAUGH, Patricia. *Metafiction : the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London, Methuen, 1984, 176 p.

